

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GUITARRAS ELÉTRICAS, CABELUDOS, TRANSVIADOS E IÊ-IÊ-IÊ:
ARACAJU NO EMBALO DA JOVEM GUARDA (1965 – 1969).

Wilian Siqueira Santos Gomes

São Cristóvão
Sergipe - Brasil
2019

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

G633g Gomes, Wilian Siqueira Santos
Guitarras elétricas, cabeludos, transviados e iê- iê- iê : Aracaju
no embalo da Jovem Guarda (1965-1969) / Wilian Siqueira Santos
Gomes ; orientador Antônio Fernando de Araújo Sá.– São
Cristóvão, SE, 2019.
105 f. : il.

Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de
Sergipe, 2019.

1. História - Sergipe. 2. Música – Sergipe – História. 3. Jovem
Guarda (Movimento musical). I. Sá, Antônio Fernando de
Araújo, orient. II. Título.

CDU 94(813.7):78

WILIAN SIQUEIRA SANTOS GOMES

GUIARRAS ELÉTRICAS, CABELUDOS, TRANSVIADOS E IÊ-IÊ-IÊ:
ARACAJU NO EMBALO DA JOVEM GUARDA (1965 – 1969).

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de
Sergipe, como requisito obrigatório para
a obtenção do título de Mestre em
História, na área de concentração
Cultura, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando
de Araújo Sá.

SÃO CRISTÓVÃO
SERGIPE - BRASIL

2019

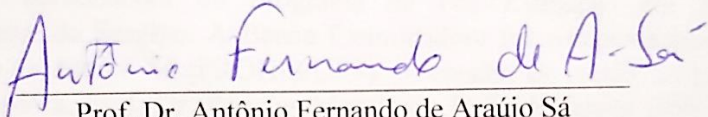
WILIAN SIQUEIRA SANTOS GOMES

GUIARRAS ELÉTRICAS, CABELUDOS, TRANSVIADOS E IÊ-IÊ-IÊ:
ARACAJU NO EMBALO DA JOVEM GUARDA (1965 – 1969).

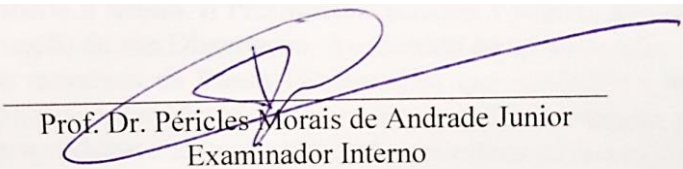
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Sergipe, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração Cultura, Memória e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá.

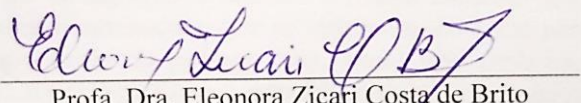
Aprovada em 29 / 03 / 2019



Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá
Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Péricles Moraes de Andrade Junior
Examinador Interno



Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito
Examinadora Externa

AGRADECIMENTOS

Em minha família, tive as bases para chegar até mais essa conquista. Algumas pessoas estiveram comigo desde o começo, como meus pais, primeiros e eternos professores, e irmãos, com quem dividi esse aprendizado. Outras se agregaram ao longo de minha vida, como meus filhos e filhas, que me ajudam a manter viva a criança dentro de mim. Estes que eu citei, tem participação muito importante em diversos momentos de minha trajetória, mesmo estando nela de forma involuntária, por decorrência da vida.

Uma pessoa, em especial, se incorporou ao meu cotidiano, de forma voluntária, opcional. E o fez mudando completamente minha direção, me ajudando a achar o caminho correto para que eu prosseguisse de forma a chegar a conquistas como essa, que se concretiza através da presente dissertação. Chamo-a de minha gata, mas também lhe cabem os títulos de esposa, companheira, amiga, e outros equivalentes. Seu nome mesmo é Ana Carla.

Injustiça eu cometo se não reconhecer a importância que tem o Professor Fernando Sá para a minha caminhada no aprendizado e na prática da História. Foi em uma aula sua, na graduação, que, ao levar alguns discos de vinil, ele me apresentou a possibilidade de fazer pesquisa utilizando uma das minhas paixões: a música. Ao final daquele curso, ele me incentivou e se propôs a me orientar quando propus fazer minha monografia sobre a Jovem Guarda em Sergipe, destacando o ineditismo do tema. Ao me acolher novamente, agora já no mestrado, chamou a minha atenção para as possibilidades ainda não exploradas nessa temática, dando o direcionamento para que este trabalho fosse desenvolvido. A ele devo minhas desculpas, por ser esse reconhecimento tardio, mas deixo registrada minha imensa gratidão.

Estendo esse agradecimento também à Professora Eleonora Brito e ao Professor Péricles Moraes, por aceitarem fazer parte do rol de avaliadores deste trabalho, dando, desde o exame de qualificação, importantes contribuições que me fizeram redirecionar e redimensionar algumas de suas partes. Nessa fase final, mais uma vez, tiveram participação decisiva para que o texto que vai a público tivesse corrigidas imperfeições e esquecimentos que o deixariam incompleto e menos agradável para futuros leitores.

No mundo do trabalho encontramos pessoas que se transformam em amigos e amigas, incentivadores em nossas lutas. Eu desfruto do privilégio de ter algumas delas em meu convívio, na luta e na labuta diárias. Nominá-las aqui, porém, me colocaria no risco de ser injusto pelo esquecimento. Por isso, aqui chamá-los-ei apenas de companheiros e companheiras, aos quais farei pessoalmente o meu agradecimento através de um abraço fraterno.

Já na universidade, nos deparamos com colegas com os quais o convívio acaba se restringindo a poucos encontros por semana, principalmente quando falamos da Pós-Graduação. Quando retornei à UFS para mais essa empreitada, fui acolhido gentilmente por uma turma de mulheres, solidárias, cheias de garra e de graça, esbanjando inteligência, empoderamento e firmeza para tocar os rumos de suas vidas, enfrentando todo o machismo que nossa sociedade ainda destila. Foi nas análises delas que, em muitos momentos, acabei me baseando para complementar o meu entendimento dos textos discutidos. Saibam que agora, são minhas amigas, mesmo que demoremos a nos ver. Gratidão para sempre!

Nesse mesmo ambiente, desfrutei do conhecimento de professores e professoras ligados ao PROHIS, que mostram em palavras e atitudes o quanto amam e defendem a História. Por eles fui incentivado e orientado, mesmo nos momentos em que o meu parco conhecimento da matéria, contrastava com o domínio que demonstravam. Abraço em especial à professora Edna Matos e aos professores Carlos Malaquias e Bruno Álvaro, grandes mestres e administradores exemplares do programa.

A pesquisa me trouxe a oportunidade de conhecer pessoas que me ofereceram seu tempo e seu conhecimento de vida para que eu concretizasse o objetivo de trazer à tona um pouco da história da música feita em Sergipe. Ao trabalhar com entrevistas, não imaginei que isso me traria tamanha satisfação. Para tratar desse assunto tive ótimas recepções de pessoas como Marcelo Brito, Pascoal Maynard, Edgar Silveira, Gilvan Fontes, Jairo Alves. Luiz Ramalho e José Augusto, que abriram espaços em suas agendas para dar colaborações essenciais. Isso sem falar do agora ausente amigo Henrique Vila Nova, a primeira pessoa a me dizer que em Sergipe também existiram conjuntos de iê-iê-iê. Avançando na pesquisa sobre o assunto, pude desfrutar da simpatia de pessoas como Tonho Baixinho e Pithyu, sempre me recebendo com sorrisos abertos e relógios desligados. Tive a oportunidade de debater vários assuntos sobre música com um pianista de nível internacional, Zenóbio Alfano, que vez por outra, se sentava ao piano e me mostrava, tocando, o exemplo de algo sobre o qual estávamos falando. Estive também com a simpaticíssima Lina Sousa, mulher que, em tempos de repressão e machismo mais arraigados, não se deixou abater e, literalmente, tocou a sua carreira da forma que quis, chegando também aos palcos do Brasil e do mundo e convivendo com nomes consagrados da música nacional. Vê-la pegando o violão, em um momento particular, para me mostrar como a Bossa Nova revolucionou a música mundial, é uma coisa que não tem preço.

A todas e todos vocês, citados nominalmente ou na intenção, agradeço por tudo que fizeram para viabilizar essa pesquisa e enriquecer a minha vida.

“um dia me disseram
que as nuvens não eram de algodão
Sem querer eles me deram
as chaves que abrem essa prisão”

(Gessinger)

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise histórica da cena cultural de Aracaju na segunda metade da década de 1960, com foco em uma parcela da juventude local envolvida com a estética do *Rock'n'roll*. Inspirados nos *Beatles* e nos artistas ligados à Jovem Guarda, garotos e garotas começaram a tocar instrumentos elétricos e logo estavam embalando a capital sergipana ao ritmo do iê-iê-iê. Ele traz uma compreensão da recepção, por aqueles jovens, das informações sobre o novo ritmo, seu aprendizado musical, a formação de conjuntos musicais, a subida aos palcos e sua repercussão, o declínio da popularidade, as mudanças de estilo e o encerramento de suas atividades. São objetos de análise também as reações da sociedade aracajuana ao presenciar jovens com cabelos grandes e roupas exóticas se apresentarem em seus clubes sociais, cinemas, ginásios e programas de rádio. O recorte temporal escolhido, de 1965 a 1969, coincide com um período de restrições da liberdade de expressão onde o Estado exercia controle rígido sobre qualquer atividade que pudesse expressar contestação aos modelos vigentes. Por meio da metodologia da história oral, foram realizadas entrevistas com participantes do movimento. Documentos relativos ao controle de diversões públicas e às carreiras dos músicos envolvidos, periódicos e fotografias completam seu corpo de fontes. A matriz teórica da pesquisa teve base na nova história cultural, com suas possibilidades de interpretação das ações humanas por meio de práticas e representações dos objetos e símbolos, para a apreensão dos significados e dos processos de criação, distribuição e recepção dos elementos culturais. Como resultado, a pesquisa apresenta uma contribuição para a história da produção cultural em Sergipe, desvendando, de modo quase inédito, a participação da juventude de sua capital em um movimento musical e comportamental de repercussão mundial, mesmo com as restrições impostas pelo regime ditatorial instalado no país. Ao mesmo tempo, mostra a posição periférica de Aracaju no espectro da indústria cultural brasileira, ainda em fase de desenvolvimento, reveladora da dificuldade de penetração da música produzida em Sergipe no mercado nacional.

Palavras-chave: Jovem Guarda. Música. História de Sergipe.

ABSTRACT

This work presents a historical analysis of the cultural scene of Aracaju in the second half of the 1960s, focusing on a part of the local youth involved with the aesthetics of Rock'n'roll. Inspired by the Beatles and the artists associated with the Jovem Guarda, boys and girls began playing electric instruments and were soon packing the Sergipe capital to the rhythm of iê-iê-iê. It brings an understanding of the reception by young people of information about the new rhythm, their musical learning, the formation of musical ensembles, the rise to the stages and its repercussion, the decline of popularity, the changes of style and the closure of their activities. They are objects of analysis also the reactions of the Aracaju society when witnessing young people with big hair and exotic clothes to appear in their social clubs, cinemas, gymnasiums and radio programs. The time cut chosen, from 1965 to 1969, coincides with a period of restrictions on freedom of expression where the State exerted strict control over any activity that could express a challenge to the current models. Through the methodology of oral history, interviews with participants of the movement were carried out. Documents relating to the control of public amusements and the careers of the musicians involved, periodicals and photographs complete their body from sources. The theoretical matrix of the research was based on the new cultural history, with its possibilities of interpretation of human actions through practices and representations of objects and symbols, for the apprehension of meanings and processes of creation, distribution and reception of cultural elements. As a result, the research presents a contribution to the history of cultural production in Sergipe, unveiling, in an almost unprecedented way, the participation of the youth of its capital in a musical and behavioral movement of worldwide repercussion, even with the restrictions imposed by the installed dictatorial regime in the country. At the same time, it shows the peripheral position of Aracaju in the spectrum of the Brazilian cultural industry, still in development stage, revealing the difficulty of penetration of the music produced in Sergipe in the national market.

Key words: Jovem Guarda. Music. Sergipe History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Magner Andrade, com indumentária “tropicalista” | 70 |
| Figura 2 - Nino e seu conjunto foi o grupo escolhido para acompanhar os intérpretes no Festival..... | 71 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 12 |
| 2 ARACAJU NO TEMPO DO IÊ-IÊ-IÊ | 27 |
| 2.1 HISTÓRIA E MÚSICA | 27 |
| 2.2 A JOVEM GUARDA NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL | 29 |
| 2.3 A RELAÇÃO DE ARACAJU COM A INDÚSTRIA CULTURAL | 33 |
| 2.4 POLÍTICA, ECONOMIA E SOCIEDADE: ARACAJU NA DÉCADA DE 1960 | 35 |
| 2.5 ARTES, COMUNICAÇÃO E DIVERSÃO NA ARACAJU SESSENTISTA | 38 |
| 2.6 PRODUÇÃO CULTURAL EM TEMPOS DE CHUMBO | 42 |
| 2.7 AS REPRESENTAÇÕES DA JUVENTUDE ARACAJUANA | 43 |
| 3 ARACAJU EM BRASA: CABELUDOS SOBEM AOS PALCOS | 46 |
| 3.1 ABRINDO ESPAÇOS E FORMANDO PÚBLICO | 46 |
| 3.2 O APRENDIZADO MUSICAL | 51 |
| 3.3 A SUBIDA AOS PALCOS | 56 |
| 3.4 A REPERCUSSÃO SOCIAL | 63 |
| 4 A MÚSICA EM ARACAJU NO PÓS-JOVEM GUARDA | 67 |
| 4.1 MUDAR PARA CONTINUAR | 73 |
| 4.2 A DISPERSÃO | 79 |
| 5 CONCLUSÃO | 83 |
| FONTES HISTÓRICAS | 88 |
| FONTES ORAIS | 88 |
| FONTES ESCRITAS | 88 |
| Documentos | 88 |
| Fontes hemerográficas | 90 |
| FONTES DIGITAIS | 94 |
| FONTES AUDIOVISUAIS | 94 |
| BIBLIOGRAFIA | 95 |

1 INTRODUÇÃO

A temática deste trabalho parte do interesse dos jovens de Aracaju, em meados da década de 1960, pelo *Rock'n'roll*, estilo musical derivado da mistura do *Rhythm and blues* e da *Country and Western Music*, com características estéticas específicas, como o uso de instrumentos elétricos com base na tríade guitarra-contrabaixo-bateria. Nossa intenção foi analisar a repercussão, em Aracaju, do movimento conhecido no Brasil como iê-iê-iê, termo onomatopaico originado do refrão “*yeah, yeah, yeah*”, que era reiteradamente repetido na canção *She Loves You*, lançada pelo quarteto musical *The Beatles* em 1963 (MUGGIATI, 1973, p. 9; DAVIES, 1968, p.187-189).

Após o grande sucesso obtido pelo programa Jovem Guarda, comandado pelos cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, o termo foi associado ao nome do programa, que tinha o *Rock* como principal estilo musical. Nossa narrativa histórica centrou-se na recepção desse movimento musical na cena cultural de Aracaju, tomando por base os conjuntos formados no período da segunda metade dos anos 1960, com atenção à produção simbólica e estética dos artistas e às reações sociais ao iê-iê-iê.

A atual pesquisa é um desdobramento de nossa monografia de licenciatura em História, apresentada em 2013, em que foi possível mostrar a existência, na cidade, de conjuntos musicais que adotaram o repertório, o figurino, o estilo de cabelo e as gírias jovemguardistas. Naquela oportunidade, mostramos também a pequena estrutura de divulgação, formada basicamente por programas de rádio, o espaço aberto para os conjuntos em festas e bailes de clubes e exibições em cinemas, e a existência de um público que comparecia às apresentações.

Embora com temática semelhante, os questionamentos da atual pesquisa são diversos, indo em direção ao entendimento das práticas e representações envolvidas no panorama do iê-iê-iê na capital de Sergipe, estado periférico em diversos sentidos, inclusive o da influência cultural. Naquele momento, uma parte de seus jovens consumiu o que a indústria cultural lhes oferecia como algo novo e arrojado. Dentre eles, alguns decidiram que isso era pouco e passaram à (re) produção daquela música e dos elementos característicos que a acompanhavam.

Captar o significado que o *Rock* teve para aqueles jovens, a ponto de levá-los a empunhar guitarras, mudar o figurino, adotar uma linguagem característica e subir aos palcos,

em um momento pouco favorável no que diz respeito à liberdade nas expressões culturais e analisar como eles lidaram com os embates travados junto aos entes sociais dominantes, como família e Estado, são objetivos desta pesquisa.

Por outro lado, a formação dos conjuntos de iê-iê-iê, com seus usos e costumes característicos, seria alvo de interpretações pelo *establishment* local, gerando reações, que a pesquisa assumiu a tarefa de detectar e contextualizar. Por fim, a pesquisa teve como meta também, a busca pelo que restou daquela movimentação na cultura local.

O ano de 1965 é simbólico para estudos sobre o tema, afinal, no mês de setembro estreou na TV Record de São Paulo, o programa “Jovem Guarda”, que elevaria ao estrelato uma geração de artistas baseados no ritmo popularizado mundialmente, primeiro por cantores como Elvis Presley, Chuck Berry e Bill Halley e, um pouco depois, por grupos como *Beatles*, *Rolling Stones* e *Beach Boys*.

É fato que, no Brasil, o *Rock* já fazia parte da programação das rádios e das TVs e tinha algum destaque na imprensa desde o final da década anterior. Artistas que depois seriam associados ao programa, já haviam gravado discos com sucesso antes dele, como é o caso de Wanderley Cardoso, que tinha excursão com passagem prevista por Aracaju um pouco antes de o programa ser levado ao ar (FÃS..., 1965, p. 4 - 5).

Mas foi mesmo o programa “Jovem Guarda” que os faria alcançar níveis mais altos de popularidade. Segundo as fontes pesquisadas, a repercussão do programa teve papel crucial para o surgimento do iê-iê-iê aracajuano. Daí a escolha de seu ano de estreia marcar o período inicial de nossa abordagem.

No contexto da indústria cultural no Brasil, a atração fazia parte da estratégia adotada naquele período pelos canais de televisão, que consistia em disponibilizar para o público, programas onde se podiam ouvir suas músicas preferidas e ver as performances de seus intérpretes. Embora tenha alcançado de imediato um grande sucesso, o Jovem Guarda disputava a preferência do público com outras vertentes musicais, que dispunham do mesmo arsenal tecnológico: programas de TV, participação em filmes e uma indústria fonográfica organizada.

Um de seus maiores adversários na disputa pela hegemonia da popularidade era a chamada “música brasileira”, que predominava nos festivais da canção, atração televisiva que ganhou força aos poucos e se tornou palco para artistas que alcançariam tanta repercussão quanto os associados ao iê-iê-iê (FRÓES, 2000, p. 77; MOTTA, 2000, 68).

Esses eventos tinham características de disputa e abertura de espaço para novos talentos. Através da participação em suas diversas edições, principalmente a partir de 1967, vários

artistas alcançaram alto nível de popularidade, enquanto que a da Jovem Guarda começava a ser abalada. Em Aracaju, situação semelhante aconteceu, embora um pouco mais tarde. O ano de 1969, marca a realização do I Concurso Sergipano de Música. Levando em consideração sua repercussão e sua influência na mudança de atitude dos músicos locais, inclusive seguidores do iê-iê-iê, escolhemos essa data como marco final desta pesquisa (DIA 11 A PRIMEIRA..., 1969, p. 1).

Os recortes temporal e local aqui definidos permitiram que este trabalho figurasse dentro do espectro da história do tempo presente, que tem como uma de suas marcas a busca pela memória de participantes dos acontecimentos abordados, dando-lhes a oportunidade de tecer análises do que eles representaram em suas vidas. Um desafio a quem se coloca a pesquisar com esse enfoque é estar disposto a “conviver com testemunhos vivos que, [...], condicionam o trabalho do historiador [...]” (FERREIRA, 2012, p. 177).

Como vantagem, pode se pensar que “a falta de distância, ao invés de um inconveniente, pode ser um instrumento de auxílio importante para um maior entendimento da realidade estudada” (CHARTIER, 2006, p. 215).

Para identificar a pesquisa nesse campo, foi preciso fazer o balanço entre a vantagem de saber que “os arquivos perderam seu caráter exclusivo, na medida em que se recorreu às fontes orais, visuais, da imprensa etc.” e o perigo de se trabalhar em uma situação em que se tem “abundância das fontes ao invés da penúria”. Entendendo que os aspectos positivos se sobressaíam, decidimos que valia a pena seguir por esse caminho (SÁ, 2006, p. 5).

Para apresentar um panorama dos conjuntos de iê-iê-iê de Aracaju, contamos com fontes escritas, como os jornais locais *A Cruzada*, *Sergipe Jornal*, *Diário de Aracaju* e *Gazeta de Sergipe* e as revistas *Alvorada*, editada em Aracaju, e *O Cruzeiro* e a *Revista do Rádio*, do Rio de Janeiro. Também foram consultados documentos e periódicos disponíveis em acervos digitais, como os da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional e da Biblioteca da Universidade Federal de Sergipe (BICEN-UFS), e físicos, como os do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGS), do Arquivo Público da Cidade de Aracaju e do Arquivo Público Estadual de Sergipe (APES), que tratam da relação entre produtores culturais e o Estado. Porém, as entrevistas planejadas e realizadas através da metodologia da história oral tornaram-se a melhor opção metodológica na produção das fontes necessárias para a realização deste trabalho.

O relato oral, que esteve presente nos primórdios da História, teve sua revalorização a partir do avanço tecnológico na área de armazenamento de informações. Gravadores, fitas magnéticas e, mais recentemente, os meios digitais, foram essenciais para isso. Lucília

Delgado expressa, em relação à história oral, o entendimento de sua aplicabilidade indicada à história do tempo presente (2006, p. 20). Ou, como diriam Meihy e Ribeiro (2011, p.38), “o aqui e agora é matéria essencial da história oral”.

Adotando-a aqui como metodologia, estamos em sintonia com a produção brasileira recente nessa área, em que está articulada com a história do tempo presente e à história cultural, casando, assim, com as necessidades desta investigação (PEREIRA NETO, et al, 2007, p. 125).

Mesmo que existam estudiosos que classifiquem tal metodologia como “invenção de novos documentos” (BOURDÉ; MARTIN, 1983, p. 148), não encaramos isso de forma alguma como pejorativa ou desabonadora e sim como um exercício de “alargamento das fontes” que proporcionou “a mudança radical no próprio ofício do historiador, que não pode se contentar com as fontes escritas” (DOSSE, 1994, p. 74).

Essa metodologia trabalha com variadas temporalidades, como o passado, o tempo de vida do depoente e o presente. Além disso, ela promove uma mescla das memórias individuais com as sociais ou coletivas e até mesmo com a história já registrada, já que as lembranças acabam influenciadas por essas outras informações. Exercemos, nas entrevistas, o papel de condutor, direcionando as perguntas ao assunto numa perspectiva chamada de história oral temática (MEIHY E RIBEIRO, 2011, p. 90).

Um roteiro mínimo de perguntas foi preparado e em sua aplicação prática, algumas respostas suscitaram perguntas complementares. Foram tomados os devidos cuidados para a gravação, embora, para não quebrar um grau mínimo de informalidade pedida por alguns dos entrevistados, nem sempre foi possível a seleção de um ambiente totalmente tranquilo e silencioso. Isso, no entanto, não afetou o resultado final.

Tomamos o cuidado de fazer o cruzamento da fonte oral com outras fontes, no mesmo nível de importância e a crítica histórica do depoimento oral, como se aplica a qualquer outra fonte. Buscamos também, evitar a valorização do depoimento de um membro de um grupo social como a posição do próprio grupo (PEREIRA NETO, et. al, 2007, p. 115-116).

Assim foi possível atingir o objetivo de construção de uma narrativa que apresentasse ao leitor uma visão do que aconteceu em Aracaju, quando uma parcela de sua juventude decidiu empunhar guitarras e tomar parte no cenário musical da cidade.

Uma das entrevistas, feita com Zenóbio Alfano, acabou por fugir à metodologia adotada, pois, por decorrência de uma viagem, ele preferiu mandar as respostas pelo aplicativo de mensagens *WhatsApp*. Porém, em um encontro suplementar, ele completou, de

forma oral, algumas lacunas nas respostas, mostrando que a experiência da entrevista gravada tende a enriquecer a narrativa que o entrevistado faz de suas memórias.

Após cada entrevista, foi feita a transcrição fiel e em seguida a transcrição que consiste em fazer correções pontuais na forma, sem afetar as informações contidas ali. Mesmo assim, não foram retirados todos os maneirismos, pois alguns podem dar ideia ao leitor, dos momentos de emoção, descontração ou tensão passados pela pessoa, que está revelando para o público suas memórias. Cada entrevistado teve a oportunidade de conferir seu depoimento já transcrito e ajudar em algumas correções ou esclarecer algo que julgou necessário. Com isso, e após a assinatura dos termos de cessão, foi possível passar às análises e ao uso prático do que foi dito por eles, cujos alguns excertos constam como citações ao longo do texto (ALBERTI, 1990, p.101; MEIHY e HOLANDA, 2007, p.136).

Foram entrevistadas pessoas que participaram de conjuntos musicais criados ou que se apresentavam em Aracaju, influenciados pela Jovem Guarda, ou que ajudaram a fomentar o movimento atuando nos meios de comunicação, apresentando os sucessos que os inspiraram e dando a eles chances para que passassem a ser conhecidos, através de seus programas de rádio.

Concordaram em dar depoimentos, os músicos: Djaldelina Sousa Marotta, a Lina Sousa, pianista e violinista que tocou, entre outros, no *Trio Maravilha* e no *The Tops*. Continua atuando como cantora, instrumentista e professora de música; Marcelo Brito de Melo, guitarrista, fundador do *The Tops*, também conhecido entre os ex-colegas de conjunto como Marcelo Tops. Formou-se em Agronomia e manteve a música como atividade paralela até o final do grupo, em 1975, atuando esporadicamente após aquele ano; José Augusto dos Santos, guitarrista da formação original do *Top Kaps*, abandonou os palcos, ainda nos anos sessenta, para seguir carreira na Engenharia Química, área em que, posteriormente, atuou como professor; Edgar Silveira, guitarrista e fundador do *Top Kaps*, permaneceu na música e no entretenimento como dono de boate até meados dos anos setenta, adotando paralelamente a profissão de advogado. Foi Procurador do Estado e exerceu outros cargos públicos; Henrique Vila Nova, baixista e fundador dos *Invencíveis*, com os quais atuou até o final dos anos setenta, fazendo carreira paralela no rádio esportivo e no Serviço Público Federal; Antônio Robson Pereira, conhecido no meio artístico como Tom Robson ou Tonho Baixinho. Tocou guitarra e cantou em diversos conjuntos da época, como *Os Nômades* e *The Tops*. Nunca deixou a música, que ainda hoje é sua profissão. Gravou um LP solo em 1985; Manoel Messias Nascimento, conhecido como Pithyu, baixista que atuou em vários conjuntos, dentre os quais, o *The Tops* e *Os Comanches*, encerrando a carreira no *Água Viva*, em 2017.

Fotógrafo e cinegrafista, em paralelo à atividade na música, ingressou, ainda na década de sessenta, na Associação Nordestina de Crédito Assistência Rural de Sergipe (ANCARSE), hoje Empresa de Desenvolvimento Agropecuário de Sergipe (EMDAGRO), onde trabalhou produzindo vídeos educativos, até alcançar a aposentadoria; Pascoal Maynard, baterista fundador do conjunto *The Tops*. Deixou o grupo no meio dos anos setenta para se dedicar ao serviço público, ao jornalismo cultural e à produção audiovisual; Zenóbio Alfano, hoje pianista que faz shows em várias cidades do Brasil e também na Europa, foi membro do conjunto *Os Águias*. Paralelo à música, se dedicou à Engenharia Química, tendo se aposentado como Professor dessa área e também de Física e Educação Artística.

Para dar a visão de outro ângulo, foram procurados também alguns dos que fizeram a mediação entre artistas e público. No caso específico, escolhemos três radialistas, que comandaram programas que tocavam o repertório da Jovem Guarda, e abriam espaço para os conjuntos: Gilvando Fontes da Hora, o Gilvan Fontes, continua em atividade na imprensa local, apresentando um jornal diário na TV Atalaia, de Aracaju; Jairo Alves de Almeida, jornalista e professor, apresenta um programa matinal diariamente na Rádio Cultura de Sergipe; Luiz Ramalho, radialista, jornalista e publicitário, tem um programa diário na Rádio Aperipê, em Aracaju.

A revisão de parte da literatura já produzida sobre a Jovem Guarda foi um elemento ao qual recorreremos para localizar os enfoques que já foram dados sobre o assunto e também a relevância com que tal movimento musical foi e tem sido tratado no âmbito das pesquisas universitárias e do mercado editorial.

O uso da música, e de elementos como o vestuário, as variações vocabulares (no caso aqui, as gírias) e o corpo (gestos, cabelos compridos) como objetos de investigação histórica, concentrando as análises nos acontecimentos, atitudes e modos de vida dos grupos musicais, são características desse trabalho. Juntando-se a isso, o ato de não pautar a narrativa em acontecimentos que simbolizem rupturas políticas e de não dar crédito exclusivo aos documentos escritos e de origem oficial, são atributos da nova história, com a quais nos propusemos a trabalhar (CARBONELL, 1986 p. 146; BOURDÉ; MARTIN, 1983, p.143).

A abertura trazida pela nova história permitiu destacar aspectos dos indivíduos ou das sociedades que tivessem relação aos seus modos de agir e de reagir. Como a disposição aqui é trazer a público não só uma história dos jovens que pegaram nas guitarras e subiram aos palcos, dos que abriram espaços para eles e dos que compareciam às suas apresentações, mas também das reações que causaram na sociedade aracajuana daquele período, temos o entendimento de que essa configuração de fatores se encaixa nos conceitos básicos da história

cultural, de práticas e representações, ou “respectivamente aos ‘modos de fazer’ e aos ‘modos de ver’” (BARROS, 2011, p. 46).

A opção feita em abordar um movimento cultural baseado na criação e divulgação de bens simbólicos, e que envolve ações e reações individuais e coletivas a essa criação, motivou a filiação teórica dessa pesquisa nos ditames da nova história cultural.

Conforme afirma Lynn Hunt, para alguns estudiosos, como Roberto Darnton, a história cultural deveria se concentrar na busca pela “decifração do significado” do produto cultural. Outra corrente, representada por Roger Chartier, ressalta que ela deveria dar ênfase à interpretação do produto cultural a partir de seu modo de criação, distribuição e recepção. A autora prega que, embora as duas abordagens apresentadas tenham suas diferenças, sendo a primeira de ênfase interpretativa e com entendimento de que haveria um significado único em determinada manifestação cultural, e a segunda, desconstrutiva, favorecendo interpretações mais individualizadas, ambas têm em comum o que seria o cerne desse ramo da história: o trabalho a partir da representação, ou o que ela chama de “uso da linguagem como metáfora”. Dessa forma, ao analisar uma obra de arte, uma produção literária, ou, como é o caso desta pesquisa, um movimento musical, o historiador cultural vê as ações simbólicas como se fossem “textos a serem lidos ou linguagens a serem decodificadas” (HUNT, 1992, p. 21).

Foi o que aconteceu quando garotos e garotas com curiosidade sobre as músicas que ouviam através do rádio, dos discos, dos filmes exibidos nas matinês dos cinemas ou, mesmo que precariamente, da televisão, decidiram se juntar a seus amigos, tendo em comum a vontade de aprender a tocar um instrumento musical e subir ao palco para reproduzi-las. Eles entraram no terreno das práticas. Nesse campo estão envolvidos ainda, ensaios, confecção de roupas específicas para suas apresentações e os shows propriamente ditos, como descreveu Henrique Vila Nova:

na minha participação com *Os Invencíveis*, eu fui contrabaixista. O contrabaixo, naquela época era sol, ré, lá mi, quatro cordas, sol, ré, lá mi. E pra eu tocar essas músicas, gravei tom por tom de cada música. Tinha um roteiro com as músicas. Naquela época, eram cinco horas de apresentação com aquele mesmo conjunto. Tinha um intervalo. Eram mais ou menos trinta e cinco, no máximo quarenta músicas. E tudo na minha cabeça, tom por tom. Assim eu consegui estar nos *Invencíveis* (2012, p.3).

Outras práticas passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas que formaram o público desses conjuntos, como a reunião em dias específicos nos clubes ou cinemas, as danças, a paquera nos bailes e a exibição suas novas roupas, baseadas na moda que acompanhou aquele movimento musical. Elas aparecem nos próximos capítulos desta narrativa, através das análises das fontes, como exemplifica esse excerto da fala de Lina Sousa Marotta:

Minha calça Lee já sabia ir para casa sozinha, eu não tirava para lavar de jeito algum, aquela calça. [...] Então aquela boca sino enorme, foi da Jovem Guarda, dos Beatles, que eles também absorviam os adereços dos Beatles. E a gente também. Então os meninos que a gente queria namorar eram cabeludos, tinha que ter aqueles colares lindões (2018, p. 13).

O que importava então, não era só a música em si, mas as atitudes tomadas pelos que se tornaram seus apreciadores. Os garotos citados se assemelhavam com os ídolos jovens da época. Aí aparece uma representação, dentre as tantas que o texto deixará explícitas em seus três capítulos, conforme as análises das fontes serão detalhadas.

Ao estudar o envolvimento da juventude de Aracaju com o *Rock*, sendo ela era uma cidade “longe demais das capitais” na década de 1960, não ignoramos seu processo acelerado de crescimento urbano. Mas não enxergamos isso como causa e sim como facilitador da chegada das informações sobre o fenômeno do iê-iê-iê, entendendo que coube a cada grupo social e a cada indivíduo, dentro de seus grupos ou espaços de convivência, interpretá-las e fazer uso delas (GESSINGER, 1986; CAMPOS, 2006, p. 233).

Esse tipo de interpretação cultural dos acontecimentos destaca a “capacidade dos indivíduos inseridos na sociedade em transitarem por registros culturais diversificados”, ou seja, os grupos sociais e seus indivíduos não tem um comportamento específico conforme seu gênero, classe social, idade ou outros fatores, podendo, cada um deles desempenhar papéis diferentes, conforme a situação que se apresenta (BARROS, 2011, p. 57).

Nesse modelo, é levada em conta, não só a recepção das informações, vindas dos centros produtores, mas a capacidade de usar as informações para construir significado e não apenas reproduzi-las, trabalhando com interpretação e a ressignificação (BIERSACK, p. 122-124).

Embora a história cultural praticada atualmente tenha características diferentes da que Peter Burke chama de clássica, onde se fazia a história das “obras-primas da arte, literatura, filosofia e ciência”, esse tipo de exercício aparece ainda com certa permanência (2005, p. 16).

Exemplificando essa afirmação com o uso do próprio objeto dessa pesquisa, vimos na literatura sobre o tema, que a Jovem Guarda é normalmente classificada com base nas semelhanças das obras (músicas), estando nesse rótulo toda uma produção brasileira de meados dos anos sessenta do século XX, feita por jovens com um visual característico que envolvesse cabelos compridos e saias curtas, utilizando instrumentos elétricos, principalmente guitarra, com inspiração na música *pop* vinda da Inglaterra e dos Estados Unidos, e apresentando letras despolitizadas.

Para o desenvolvimento de uma pesquisa centrada na produção cultural foi necessário o entendimento sobre quais facetas do conceito de cultura se irá trabalhar, considerando a variação de definições a que essa palavra remete dentro das ciências humanas e sociais.

Raymond Williams apresenta de uma só vez, dois significados que contemplam a necessidade interpretativa deste trabalho: combinando Antropologia e Sociologia, ele coloca a cultura, de uma forma mais ampla, como a maneira que o homem vive e entende o mundo à sua volta, envolvendo “todas as formas de atividade social”. Estariam nesse espectro, por exemplo, sua forma de gerar, obter e manter meios de sobrevivência, como alimento e abrigo (economia) e de se organizar na distribuição das tarefas necessárias para manter seu modo de vida em conjunto (política). Já em uma compreensão mais específica, semelhante à que se tem como usual no senso comum, o termo é ligado à produção artística e à atividade intelectual. Nesse último aspecto, ele já chama a atenção para a aplicabilidade da palavra como designativa de uma produção que não contempla apenas a elite da sociedade (1992, p. 11 - 13).

Segundo Renato Ortiz, é a cultura que confere certo ar de continuidade às sociedades, caracterizando o que é reconhecido como modo de vida da humanidade. Ele diz isso sem colocar que ela teria uma perspectiva totalmente unificadora, mas enfatizando que “os costumes fazem um contrapeso à modalidade mercantil” (2000, p. 24).

Ele mesmo acrescenta a assertiva de que os estudos que envolvem cultura devem considerar que “uma sociedade é um conjunto de subgrupos cujos modos particulares se distinguem no interior de um modelo comum”. Indo mais longe, Ortiz não nos deixa esquecer que as individualidades têm o seu papel na produção, aceitação, consumo e ressignificação dos “artefatos culturais” (2000, p. 32 – 34).

Com isso percebe-se que os diferentes membros da comunidade têm atitudes diversas em relação aos sistemas simbólicos, apropriando-se deliberadamente dos símbolos ou manipulando-os como arte de uma luta pelo controle (DESAN, 1992, p. 95).

A Jovem Guarda representou a produção específica de um ramo artístico que aparece como produto cultural direcionado às massas. A ideia da existência de uma massa, a quem a produção da indústria cultural seria destinada, remete, segundo Stuart Hall, à Europa do século XIX, onde acontecem os princípios do processo de formação de um público mais homogêneo. Ele aponta em sua gênese “a destruição e marginalização da imprensa local radical da classe trabalhadora” e o posterior direcionamento para essa classe de um tipo de “imprensa comercial popular”, que ajudaria na “contenção da democracia popular”. Para ele,

esse tipo de massificação da audiência seria destinado a ajudar a manter o *status quo* (2003, p. 251).

Renato Ortiz entende as massas como grandes grupos onde “as individualidades se dissolveriam em detrimento do todo”. Esse conceito é aplicado por ele quando se refere ao público alcançado pela produção cultural mundializada a partir da ampliação do desenvolvimento e do acesso aos meios de comunicação, na segunda metade do século XX (2000, p. 32).

Mas, a título de ponderação em relação à afirmação de Ortiz, podemos evocar a posição de Thompson, que, segundo Suzanne Desan, acreditava haver limitação no poder das elites em impor sua cultura às massas, por terem estas a capacidade de limitar e reformular essas imposições (1992, p. 46).

Reforçando essa visão, que nos contemplou na análise aqui descrita, José Ramos Tinhorão ressalta um aspecto cultural consciente na absorção massiva de certos estilos musicais. Segundo ele, parte dos que os consomem o fazem almejando uma ideia de “modernidade, de conquista de *status* e de integração no que ‘de mais novo se produz no mundo’” (1998, p. 12 - 13).

A organização da indústria cultural no Brasil nos anos de 1960 tem dois fatores determinantes: o primeiro é o barateamento da produção e da multiplicação da obra artística, através de avanços tecnológicos, como a melhoria das técnicas de impressão que favoreceu a literatura e o aperfeiçoamento nos modos de gravar e reproduzir discos, que favoreceu a música. O segundo fator é a ampliação do público, que, com melhores condições econômicas, pode aumentar o gasto com cultura. O avanço nas técnicas de publicidade serviu para direcionar esses gastos para certos produtos (ORTIZ, 1991, p. 19 – 21).

Dentro desse panorama, a Jovem Guarda aparece na fase em que a indústria cultural já trabalha com o conceito de cultura popular de massa, que, segundo Ortiz, agrega todos os elementos usados para a massificação, como a exploração do mercado por faixas com conteúdos conforme o público a que se direciona e despolitização da produção artística. O diferencial seria a adaptação da linguagem a algo que lembre o cotidiano dos grupos sociais, apelando para a familiaridade do que está sendo oferecido. Esse tipo de enfoque multiplicaria o alcance de seus produtos através da identificação que ele possibilitava com a massa consumidora em expansão (1991, p. 145 - 147).

Ele chama a atenção para a modificação do conceito de popular, que na primeira metade do século XX, era associado a manifestações folclóricas e servia como elemento conservador de afirmação do caráter nacional. Nas décadas de cinquenta e sessenta, o termo foi associado

a mudanças, tendo a função de fomentar transformações sociais a partir da demonstração da realidade da população menos favorecida economicamente, viés desenvolvido pelos intelectuais ligados ao ISEB e adotado pelos CPCs da UNE (ORTIZ, 1991, p. 160 - 181).

Os produtores culturais ligados a essa indústria passam a utilizar as estratégias desenvolvidas, a princípio para combater o sistema dominante, em favor de seus próprios interesses, com a atração de intelectuais e artistas para suas fileiras. Nesse esquema, autores ligados ao teatro com viés contestador, passam a escrever novelas para televisão; cineastas participantes de movimentos “de autor” se integram a políticas governamentais para viabilizar suas produções; compositores e intérpretes que se colocam como contestadores do regime político ou dos costumes sociais acabam atrelados às grandes gravadoras e empresas de comunicação. Nesse caso se enquadram os consagrados autores das músicas de protesto e os criticados cabeludos da Jovem Guarda (ORTIZ, 1991, p. 119).

Outro conceito trabalhado quando falamos de um movimento cultural é o de identidade, a ideia de unidade de um grupo e suas interações com outros grupos. Esta, por vezes é associada a questões políticas e geográficas, mas aparece também quando falamos em cultura. Dessa forma, tem seu caráter múltiplo e mutável, visto que é construída historicamente. Uma manifestação cultural, como o iê-iê-iê, possibilita demarcar os elementos que fazem os indivíduos ter uma identificação, mesmo que temporária ou fluida (ALMEIDA, 2012, p. 162; CUCHE, 1999, p.14).

Ao fazer um trabalho sobre a Jovem Guarda, coube-nos estender o olhar para elementos trazidos junto com sua música, como cortes de cabelo, roupas, gírias e o comportamento. Eles tiveram sua ressignificação a partir da interpretação de uma comunidade e do entendimento individual dos membros dessa comunidade, tanto os que o adotaram, como aqueles que se contrapuseram a essa adoção.

A relação com o contexto político daquele momento – a ditadura militar – foi um dos elementos da análise sobre o significado desses dados, levando em conta que “tratar de bens culturais requer um esforço de não reduzi-los aos artefatos produzidos [...] desconectados das relações sociais e arranjos de poder correlatos que legitimam esses significados” (TEIXEIRA, 2016, p.284).

Como exemplo, citamos o que ocorreu no eixo Rio-São Paulo, com jovemguardistas e bossanovistas. Apesar de desenvolverem suas carreiras através dos mesmos meios (rádio, televisão, gravadoras), frequentavam diferentes “estruturas elementares da sociabilidade” e acabaram por se distinguir quanto a figurino, vocabulário e estilo musical (SIRINELLI, 2003, p. 248).

Em Aracaju, embora não citando especificamente um movimento ligado à Bossa Nova, Antônio Robson Pereira, o “Tonho Baixinho” mostra em seu depoimento que a aceitação se dava por um grupo específico, enquanto que, fora dele, a situação era dolorosa:

Rapaz, tinha preconceito porque tinha a onda do cabeludo. A gente era achincalhado no meio da rua porque tinha cabelo grande. O pessoal mexia porque a gente usava a moda do iê-iê-iê, dos *Beatles*. Ainda tinha essa coisa de influência dos *Beatles*, cabelo grande, roupa apertadinha, então a gente era achincalhado na rua. Mas a relação, o pessoal gostava muito das festas, o pessoal lotava, o sucesso era maravilhoso, por que era sucesso do momento e a gente fazia parte (PEREIRA, 2018, p. 5 – 6).

Cada pessoa ou grupo envolvido nas práticas aqui descritas desenvolveu percepções sobre si, sobre os outros envolvidos e em relação ao movimento como um todo, que podem funcionar como estratégias de combate ou de adesão ao que está posto pela sociedade. Ainda sobre a construção identitária, destacamos o papel exercido pela memória. Através dela os indivíduos podem reivindicar filiações passadas ou até afirmar sua exclusão a determinados grupos ou movimentos (MOTTA, 2012, p. 25).

Ao trabalhar com a Jovem Guarda usamos o termo “movimento” como o faríamos se esse estudo fosse sobre Bossa Nova, Tropicália ou *Punk Rock*. Isso embora no vocabulário de quem escreva sobre música, possa aparecer a expressão “cena musical” relacionada a um conjunto de pessoas envolvidas na produção de um repertório específico, fazendo parecer que são sinônimos.

Cena é um conceito que emergiu nas discussões intelectuais na década de 1990. Sua aplicação na análise dos acontecimentos aqui em pauta, anteriores a essa emergência, é justificada para acentuar que a Jovem Guarda não era em si uma cena, mas pode ser encarada como um movimento (SÁ, 2013, p. 27).

O entendimento de cena aqui adotado foi baseado em Will Straw, para quem essa categoria engloba “conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem”. Ele ressalta que a mesma cena pode apresentar uma diversidade estilística, considerando-se os outros componentes como prioritários em sua identificação (2013, p. 12 – 18).

O conceito de movimento está fundamentado nas semelhanças das canções envolvidas no que tange à sua temática e ao estilo musical adotado pelos seus criadores e pelos que nele se coligam. Exemplificando a noção de movimento, Rafael Saldanha vai longe ao citar o romantismo e o modernismo brasileiros, com sua característica de heroicização do elemento indígena e da nacionalização da cultura, respectivamente, lembrando que eles extrapolaram a

literatura e as artes plásticas, chegando à música, primeiro com Carlos Gomes e depois com Heitor Villa-Lobos (2008, p. 11–13).

Adotando o *Rock* como estilo, usando instrumentos elétricos e letras com temas característicos da juventude, a Jovem Guarda se encaixa nessa categoria. Outros elementos que aparecem incorporados à música podem enriquecer essa caracterização, como, no caso do iê-iê-iê, as roupas coloridas e os cabelos compridos, entre outros. Como exemplo, citamos o elemento político, presente nas canções e no discurso das *Riot Grrrls*, movimento formado por mulheres ligadas ao *Rock*, que lutava contra a marginalização feminina no cenário da música chamada de “alternativa” na região Noroeste dos Estados Unidos a partir dos anos de 1990. Ou o uso de referências ligadas à substância conhecida como *LSD*, que caracterizou o *Rock* Psicodélico, produzido em São Francisco (EUA), no final da década de sessenta, em que se destacaram as bandas *Greatifful Dead* e *Jefferson Airplane* (MARQUES, 2016, p. 111).

O movimento jovemguardista aracajuano estava, então, inserido na cena cultural da cidade, onde aconteciam também apresentações musicais de outros estilos, espetáculos teatrais, concursos de beleza, bailes e desfiles de blocos de carnaval, entre outros atrativos (ADELMO, 1966a, p.3; MÁRCIA, 1968, p. 6).

Visando facilitar a leitura sobre o percurso e o resultado desta pesquisa, dividimos seu texto em três partes. Na primeira, apresentamos informações e análises sobre elementos que julgamos necessários para viabilizar uma abordagem sobre o iê-iê-iê em Aracaju.

Começamos traçando um panorama sobre a relação da História com a Música, mostrando as possibilidades da utilização dessa arte como fonte ou como objeto de pesquisas da disciplina. Em seguida detalhamos a formação e a consolidação da indústria cultural no Brasil, situando a Jovem Guarda naquele contexto e mostrando quais de seus elementos estavam presentes em Aracaju.

Aparece também aí uma análise de dados sobre a cidade e de sua situação econômica, política e estrutural no período pesquisado, com destaque para o início da exploração do petróleo, o desenvolvimento da indústria e do comércio, o crescimento da infraestrutura, e as mudanças na configuração de suas áreas de moradia.

É também nessa parte do texto que estão os desdobramentos locais da instituição do regime de ditadura civil-militar¹, com destaque para a deposição do governador do estado e para a repressão aos movimentos de resistência, inclusive na área cultural.

¹ Em 01 de abril de 1964, opositores do presidente João Goulart, através de uma mobilização de grande parte das Forças Armadas, apoiada por grandes órgãos de imprensa e parte significativa das classes política e empresarial, sob a influência dos Estados Unidos, decretam sua deposição. Sobre esses acontecimentos, ver FERREIRA e GOMES, 2014.

Um panorama dos cenários artístico, de comunicação e de entretenimento em Aracaju no momento da explosão do iê-iê-iê, e as representações que esse movimento despertava em relação à juventude nele envolvida completam a parte inicial de nossa narrativa.

O capítulo seguinte trata mais especificamente do movimento jovemguardista em Aracaju, com informações relativas ao aprendizado musical dos jovens, buscando entender as influências que os levaram a definir o *Rock* como seu estilo musical e como alguns deles se decidiram pela formação dos conjuntos, segundo os relatos dos próprios personagens. As visitas dos grandes astros do estilo a Aracaju e sua relação com os conjuntos locais, a repercussão conseguida pelo movimento e sua presença em cidades do interior do estado são outros elementos presentes nessa parte do texto.

Estão relatadas nessa fase também, a adoção, pelos envolvidos com o iê-iê-iê, de uma estética característica e as reações da sociedade aracajuana à formação dos grupos de música jovem, conforme apareceram na imprensa local e na memória de quem participou do movimento.

Para o último capítulo ficaram reservadas as análises sobre a perda de força do iê-iê-iê em Aracaju no final da década, com uma contextualização entre o cenário cultural local e as influências externas, mostrando mudança nas vidas, de interesses artísticos e na atitude dos envolvidos com música popular no estado. A influência do endurecimento das restrições à liberdade de expressão, com a imposição de dispositivos legais como o Ato Institucional nº 5 (AI-5), e suas consequências no meio cultural aracajuano são levadas em conta nesse diagnóstico.

Manoel dos Passos de Oliveira Telles, em texto que se aproxima dos cem anos de sua primeira publicação, havia indicado que, no último quartel do século XIX, já havia uma produção musical local, tanto na elite econômica e intelectual da capital, como entre a população pobre e interiorana (1923, p. 14 – 15).

Como se fosse uma retomada, embora inconsciente, do trabalho desse pioneiro, a história da música sergipana ganhou nos últimos anos contribuições vindas, principalmente do ambiente acadêmico. E é nesse rol que nos colocamos, com intenção de ajudar no alargamento da historiografia sobre o assunto, buscando detectar como o *Rock'n'roll* produzido nos anos sessenta na capital sergipana e os conjuntos destacados na pesquisa, aparecem na história da cultura local.

Ao mesmo tempo, ousamos nos juntar ao grupo de pesquisadores que passaram a dar mais atenção à Jovem Guarda, notadamente após a primeira década do século XXI. Esse movimento musical brasileiro ficou por muito tempo eclipsado pela concentração de análises

dedicadas à chamada Música Popular Brasileira - MPB, no sentido que foi instituído na transição entre as décadas de 1960 e 1970, ao *Rock* da década de 1980, tido por muitos como novidade no cenário musical nacional, à Bossa Nova e ao Samba (BRITO, 2013, p. 150).

Com este trabalho nos tornamos companheiros, também, de pesquisadores que vem prestando atenção ao passado musical de cidades ou estados que, embora fora da divulgação midiática conseguida por Rio de Janeiro e São Paulo, tiveram e tem suas histórias, com produções que por vezes não rompem essas fronteiras, mas que tem sua relevância comprovada por pesquisas como esta que apresentamos agora.

2 ARACAJU NO TEMPO DO IÊ-IÊ-IÊ

A partir da metade da década de sessenta, grupos de jovens aracajuanos, empunhando instrumentos elétricos, evocaram, por semelhança de nomes e de repertórios, alguns artistas que, naquele momento, alcançavam fama nacional ou internacional. Se *The Animals*, *Rolling Stones* e *The Beatles* eram destaques no mundo, e nas paradas de sucesso do Brasil estavam, entre outros, *The Fevers*, *Renato e seus Blue Caps* e *Os Incríveis*, os jovens aracajuanos se lançaram em público usando nomes como *The Tops*, *Os Águias*, *Top Kaps* e *Os Comanches*. Era o iê-iê-iê se fazendo presente na cena cultural da cidade (NAMORADOS, 1966, p. 2; GENTE..., 1966, p. 2).

Nesta parte do texto, estão detalhados os elementos utilizados para formular a narrativa histórica sobre essa movimentação baseada, principalmente, na música. Para alcançar tal intento, buscamos fontes que permitissem o conhecimento do panorama da cidade e do estado do qual é capital. Levamos em consideração, não só sua produção cultural, de cujo espectro o objeto da pesquisa faz parte, mas também aspectos econômicos, sociais, geográficos e políticos.

Nesse contexto, cabe também a devida atenção aos elementos que envolvem a indústria cultural e sua relação com a Jovem Guarda, incluindo a presença ou a ausência de alguns dos elementos dessa indústria em Aracaju no período estudado. Aqui também aparece um enfoque sobre o contato da disciplina histórica com a Música e, mais detidamente, com a produção musical brasileira, que é por onde começamos o capítulo.

2.1 HISTÓRIA E MÚSICA

Ao pesquisar sobre uma cena cultural, destacando como elemento central de análise um movimento musical, reputamos ser preciso deixar claro como a música vai ser aparecer nos debates. Segundo Contier, os estudos mais recentes de História sobre Música têm apontado dois caminhos para quem se interessa pelo tema:

de um lado, analisar a linguagem em seus aspectos técnicos-estéticos e, de outro, discutir as razões políticas, ideológicas, econômicas da utilização de uma obra e a sua respectiva decodificação por um determinado grupo ou segmento social numa formação histórica "cronologicamente" determinada (1991, p.151).

Para esse estudo sobre Jovem Guarda em Aracaju, entendemos a segunda opção como a mais apropriada. A busca aqui realmente é direcionada prioritariamente a um grupo – a

juventude aracajuana – que aplicou sua interpretação ao conjunto de uma obra, em um período específico do século XX.

Traçando um percurso sobre a pesquisa já feita no Brasil usando a música como tema central ou fonte, Marcos Napolitano, relata que ela vinha sendo alvo de análises e estudos biográficos desde os anos de 1930, tendo ganhado força nas décadas de sessenta e setenta, embora tendo à frente críticos musicais e jornalistas. Ele destaca José Ramos Tinhorão, por fazer um trabalho com cunho historiográfico e com constância. A participação dos historiadores se tornaria mais efetiva na década de 1990, apostando na interdisciplinaridade e em uma redescoberta dos estudos sobre música brasileira (2006, 136 – 150).

Opinião semelhante tem Vinci de Moraes quando fala que, antes da década de 1990, os historiadores sofreram de uma “surdez historiográfica”, produzindo textos esporádicos. Uma importante exceção teria sido Gilberto Freyre, em cuja obra aparecem textos sobre ritmos africanos, canções infantis e de ninar, músicas das festas profanas e religiosas, lundus e modinhas, as músicas dos salões e das ruas, feitas pelo violão e batuques, modinhas, polcas e dobrados (2007, p. 7 - 13).

O mesmo autor também destaca estudiosos como Mário de Andrade, que nas primeiras décadas do século XX, buscou identificar uma música brasileira pura, “autóctone”, de raiz folclórica e Francisco Guimarães, conhecido como *Vagalume*, que, através do livro *Na roda do samba* (1937), apresentou um enfoque calcado na música urbana. Na produção desses dois intelectuais, Moraes entende que está a fundação de duas vertentes de pesquisa sobre a história da música brasileira, tendo a interdisciplinaridade como característica comum. A primeira foi predominante nos meios acadêmicos antes da década de 1960. A partir daí, os estudos adotaram a segunda linha, lidando com a produção musical originária das cidades, questionando o folclórico enquanto representante da “verdadeira” cultura brasileira, trazendo engajamento político e debates envolvendo música popular e indústria cultural (2006, p. 119 - 123).

A presente pesquisa é derivada direta dessa linha, tendo em vista que o *Rock* no Brasil sempre apareceu ligado às cidades e a Jovem Guarda é produto da indústria cultural. O enfoque escolhido é voltado para o modo de analisar próprio das ciências sociais, para as quais a música vai além de um conjunto de sons, que seguem certa ordenação a ponto de se tornar agradável ou pelo menos reconhecível pelo ouvido humano. Para efeitos deste estudo, ela envolve “a mobilização de grupos para fazer sons, é a indústria de fabricação, distribuição e propaganda sobre música” (SEEGER, 2014, p. 20).

Levando o significado de representação para a música, é possível afirmar que a composição feita no espaço íntimo do autor, anotada em um papel ou no computador pessoal, ou gravada de forma particular como um arquivo íntimo, não tem efeito social enquanto produção simbólica de um momento ou grupo (JAMBEIRO, 2008).

A significação de uma música é ampliada conforme ela vai ganhando notoriedade e sobrevida, ultrapassando os círculos sociais regionais através da ampliação da divulgação, afinal, “a música tem capacidade de colocar os discursos que veicula em outros planos” (CAMBRIA, 2008, p.68).

Em relação à Jovem Guarda, essa divulgação ampla foi uma realidade, tendo em vista a sua posição privilegiada nas estratégias desenvolvidas pelos entes formadores da indústria cultural, como mostraremos em seguida.

2.2 A JOVEM GUARDA NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL

Em se falando em produção cultural, a década de 1960 ficou marcada na história brasileira como o período de criação ou consolidação de estilos que repercutiriam pelas décadas seguintes, no teatro, no cinema e na música. Nessa área, surgiu a MPB como instituição, tendo em sua base a repercussão dos festivais promovidos pelos canais de TV e a chegada ao grande público de uma leva de compositores que traziam a bagagem da Bossa Nova, a inspiração do protesto político e a valorização de ritmos e linguagens regionais, como o baião e o samba dos morros cariocas. Foi também nesse período que um grupo de artistas, reinterpretando a cultura musical brasileira e juntando elementos internacionais, lançou o movimento tropicalista; a década ainda abrigou o primeiro grande estouro do *Rock* no país, através do movimento que ficaria conhecido como Jovem Guarda (SEVERIANO, 2008, p. 347).

A Jovem Guarda, como fenômeno cultural, foi inserida na vida da população brasileira através dos diversos meios de disseminação da indústria cultural, em plena fase de consolidação: programas de TV, rádio, discos, cinema, revistas e shows ao vivo.

Seu advento é notado por Werneck Sodré como tendo acontecido no momento em que a criação artística se transforma em produto e o julgamento de seu valor é feito pela mesma massa que a consome. Segundo o historiador, esse julgamento seria feito com base em falsos valores, implantados através da publicidade. E esse momento, no Brasil teria sido a partir do pós-guerra, chegando ao seu ápice no final da década de sessenta (1980, p. 68 - 71).

O termo Jovem Guarda hoje é usado como referência a uma época, a um tipo de música, ou a certo grupo de artistas. Na verdade, a consagração do termo é derivada do sucesso do programa de televisão com esse nome, que foi ao ar na TV Record, de São Paulo, no período de agosto de 1965 a junho de 1968. Era para ser apenas mais um dos programas musicais que tomavam conta da programação televisiva naquele período.

Na chamada “música jovem”, vários deles tiveram espaço em canais, antes da explosão do sucesso desse movimento musical: Carlos Imperial apresentava, em 1957, o “Clube do Rock”, na TV Tupi do Rio de Janeiro; “Celly e Tony em *Hi-fi*”, com os irmãos Campello, foi ao ar, em 1958, na TV Tupi de São Paulo; o “Ritmos da Juventude”, de 1961, era comandado por Antônio Aguilar na TV Paulista; “Hoje é dia de *Rock*”, tinha à frente Jair de Taumaturgo, indo ao ar na TV Rio, no mesmo ano. Esses programas apresentaram o *Rock* ao público televisivo no período em que esse estilo musical começava a ser conhecido dos brasileiros. Outros programas nessa linha surgiriam mais tarde na, apresentados por astros do iê-iê-iê como *Os Incríveis*, Ronnie Von, Eduardo Araújo, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, *Brazilian Bitles* (FRÓES, 2000, p. 19, 22, 72; BENVENUTTI, 2009, p. 46; GUERREIRO; PIMENTEL, 2014, p. 40, 61).

O programa Jovem Guarda era de produção simples, com vários convidados se revezando em números musicais e pouco texto. Os conjuntos tocavam uma música própria e depois acompanhavam alguns artistas solo. Esses convidados, geralmente, eram contratados da TV Record, que assim, garantia um elenco fixo, como acontecia nas rádios em sua era de ouro. Informações de diversas fontes dão conta que alguns incêndios naquele canal de televisão causaram a perda de todas as fitas com as gravações do programa (PUGIALLI, p. 30, 94 e 97; FRÓES, 2000, p. 85 – 87; BENVENUTTI, 2009, p. 30).

O diferencial do programa foi mesmo ter contado com um astro em ascensão como Roberto Carlos e com uma estratégia de propaganda bem planejada feita pela agência de publicidade Magaldi, Maia e Prósperi, que idealizou a atração. Dentro desse plano, Roberto dois meses depois de estreitar o programa, lança “Quero que vá tudo pro inferno”, música que frequentaria as paradas por vários meses (PARADA DE..., 1966, [n. p.]; JÚLIO, 1966, [n. p.]).

Jairo Alves de Almeida relatou, em entrevista, que em seu programa de rádio, o sucesso foi semelhante: “todo dia era tocado Roberto Carlos. E a música dele, aquela ‘quero que vá tudo pro inferno’ ficou onze meses eu tocando ela diariamente. Pra você ver a força que teve a Jovem Guarda” (2013, p. 6).

Tal sucesso fez alguns dos “adversários” do iê-iê-iê, militantes da música popular, admitirem que a Jovem Guarda pudesse apresentar composições de qualidade. Isso por que, houve quem interpretasse que ali estaria uma letra de protesto contra o sistema político vigente (CAMPOS, 1974, p. 187).

O programa durou cerca de três anos, mas sua repercussão alcançou no ano de 2018, meio século, contando de sua retirada do ar. As músicas que remetem a ele ainda são tocadas e regravadas e geram literatura, filmes e trabalhos acadêmicos como este.

Não é que o Brasil fosse carente de uma cultura musical que mobilizasse as massas. A partir da década de 1930 até o final dos anos cinquenta, grandes ídolos venderam muitos discos e fizeram excursões de sucesso pelo país. Porém, na década de 1960, houve uma mudança na forma de divulgação da música, através da popularização da televisão. Embora inaugurada no Brasil em 1950, foi na década seguinte que o veículo se tornou decisivo para a reorganização da indústria cultural, com a renovação de estratégias de apresentação dos produtos culturais (NAPOLITANO, 2010, p. 271).

Sobre indústria cultural, a concepção de Adorno trabalha com a visão de que os diversos meios de difusão da produção simbólica são partes de um sistema, cujo aparato técnico está diretamente ligado a quem exerce a dominação econômica ou participa dela. Ele funcionaria através da articulação das partes, quando gravadoras, rádios, produtores de cinema e depois os canais de televisão se associaram para explorar a música enquanto produto. A padronização dos produtos e sua produção em série, associada à criação de uma falsa sensação de particularidade, propiciam a inserção de cada segmento em um contexto universalizante (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 57-79; ADORNO, 2002, p. 36).

Renato Ortiz coloca como características da indústria cultural o caráter integrador, onde as individualidades e “localismos” são sublimados em nome de uma concepção central, unificadora. Esse processo se consolidaria no Brasil na virada dos anos sessenta para os setenta, embora viesse sendo desenvolvido desde o pós-guerra. Ele aplica ao conceito um viés mais ligado à cultura, quando fala da incorporação da matriz simbólica do nacional-popular pelas TVs e gravadoras, por exemplo, ao abrirem espaço para artistas que se expressavam estética e politicamente nesse viés. Essa incorporação seguiria a prática comum da indústria de eliminar ou, no mínimo, amenizar o conteúdo político do discurso das obras artísticas, mas sem suprimir todo o seu valor de uso (1991, p. 48 – 49; 181).

Antes da popularização da TV, o rádio, o cinema e a indústria fonográfica eram seus principais instrumentos, em se tratando do produto música. O primeiro, com sua grande penetração, fazia as canções chegarem aos ouvidos mais distantes; o segundo levava ao

público, em audiovisual, os cantores e cantoras que a população conhecia apenas pela voz ou por fotos; e a última se encarregava de fornecer o produto em larga escala para atender à demanda gerada pelos outros dois. Os meios impressos também tinham sua importância como divulgadores de notícias sobre os artistas e de suas fotos, muitas vezes a única imagem que o fã teria de seu ídolo por muito tempo. Eles, principalmente as revistas, eram também a oportunidade dos admiradores se manifestarem publicamente sobre seus ídolos. Seções, como “Correio do Fan”, na *Revista do Rádio*, permitiam uma interatividade, nos moldes da época, e proporcionava uma medida da popularidade dos artistas (NAPOLITANO, 2010, p. 57).

Com a proliferação de canais e aparelhos de televisão, a junção imagem-música, que era feita de forma esporádica através dos filmes, passa a ter uma frequência rotineira e a ser levada diretamente às casas das pessoas, potencializando o mercado musical, proporcionando a multiplicação da venda de discos e ainda agregando valor ao produto-música com a exploração de produtos associados à imagem de seus intérpretes (NAPOLITANO, 2010, p. 49).

Os que se candidatam a uma vaga na máquina de produção e divulgação da indústria cultural já estão, apenas por entrar nessa disputa, aceitando e se adequando ao padrão exigido. Então, quando algo diferente ou “radical” consegue ter uma penetração, é por que não foge muito aos padrões ou a indústria localizou um nicho de público pronto para ser explorado. Aos poucos, eles são trazidos para um padrão, onde se possa produzir algo que atinja, com um gasto menor, um número maior de pessoas. Isso aconteceu com o *Rock*. Inicialmente associado à delinquência, foi sendo tratado pelos filtros da indústria, resultando no sucesso mundial dos *Beatles* e, no caso do Brasil, dos artistas ligados à Jovem Guarda. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57-79).

A compartimentalização da música como estratégia de marketing ajudou no direcionamento de cada estilo a um tipo de público. A criação ou o incentivo a rivalidades, como a dos defensores da “verdadeira música nacional” e os militantes do iê-iê-iê, foi outro ponto aproveitado pela indústria que se utilizava desse expediente para aumentar seus lucros (CALADO, 2005, p.57).

Não queremos aqui dizer que não havia sinceridade nas posições tomadas pelos defensores de suas bandeiras. Apenas constatamos que esse tipo de discórdia foi potencializado por quem, de fora das disputas, podia enxergar melhor o que estava acontecendo e decidiu lucrar com isso.

Internacionalmente, essa estratégia já tinha feito sucesso, contrapondo *Beatles* e *Rolling Stones*, colocando os primeiros como bons moços enquanto os outros eram mostrados com

certo ar de delinquência, porém, sem exagero. Na verdade os *Fab Four* tinham até apadrinhado os *Stones* e a relação nos bastidores era de amizade e admiração (AURÉLIO, 2009, p.36).

Os artistas que incorporavam a defesa da verdadeira “música brasileira”, ao se contraporem à Jovem Guarda, na verdade estavam defendendo não só suas posições ideológicas, mas também o seu espaço no mercado. Isso porque após a estreia do programa e do sucesso imenso que Roberto Carlos fez logo em seguida com “Quero que vá tudo pro inferno”, a música jovem ocupou uma fatia ainda maior do mercado de discos e na televisão (BRITO, 2012, p. 157).

Há que se levar em consideração nessa situação, o contexto internacional e suas repercussões no Brasil. Em 1964, os *Beatles* desembarcam nos Estados Unidos, sendo catapultados pelos elementos da indústria cultural daquele país, para o sucesso mundial. Logo em seguida, a indústria não perderia a oportunidade e enviaria outras bandas britânicas para a utilização do mesmo esquema. O fenômeno ficaria conhecido como “a invasão britânica” (AURÉLIO, 2009, p. 8).

O Brasil, que sofria influências políticas e culturais dos Estados Unidos, não escapou dessa estratégia. Mesmo artistas mais chegados inicialmente à bossa nova e à “música popular” não ficariam imunes a esse efeito. Gilberto Gil e Caetano Veloso não negam que isso foi um dos elementos para a formação do conceito tropicalista de se fazer música, posição essa que foi verbalizada por Augusto de Campos da seguinte forma:

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela "guerra santa" ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da "música jovem"), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com Alegria, Alegria e Domingo no Parque, se propuseram a, oswaldianamente, "deglutir" o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa (1974, p. 152).

Em Aracaju foram sentidos reflexos de toda essa movimentação, porém, características locais fizeram com que as reações e consequências se mostrassem diferentes das sentidas no eixo Rio-São Paulo, como descrito em seguida.

2.3 A RELAÇÃO DE ARACAJU COM A INDÚSTRIA CULTURAL

O Estado de Sergipe, embora com características específicas, estava inserido na movimentação existente no meio musical brasileiro desde a primeira metade do século XX. Antes da instalação da primeira de rádio em Aracaju, em 1939, a cidade recebia as

transmissões de emissoras de outros estados e já era visitada por artistas de destaque no cenário nacional da música.

João Mello, compositor e produtor local, que começou suas atividades artísticas em grupos de chorinhos e serenatas nesse período, descreve, em sua autobiografia, a presença do cantor Sílvio Caldas na capital sergipana naquele ano, para apresentações no cinema Rio Branco. O cantor acabou participando, por acaso, de uma transmissão experimental da emissora em implantação, orientando os músicos locais sobre a forma de se apresentar frente aos microfones, quando a rádio efetivamente entrasse no ar (MELLO, 2005, p. 60).

No final da década de 1950, Aracaju começava a receber, além da música *Rock*, lambretas, roupas e acessórios a ela associados. Em princípio, não houve a adoção mais generalizada dessa estética entre os jovens aracajuanos. Isso iria acontecer mesmo, com a explosão da Jovem Guarda, na metade da década seguinte (GRAÇA, 2002, p. 161 - 163).

Lina Sousa Marotta, que, em 1965, tinha 15 anos e já estava envolvida com música, lembra que a recepção do iê-iê-iê em Aracaju foi de aceitação, pois o público “amava, como ama ainda hoje. [...] vai ter um show de Jovem Guarda, a turma toda da época ia” (2018, p.4).

Situação semelhante aconteceu na segunda menor capital do Nordeste, Teresina, que não era muito maior em termos populacionais do que Aracaju. A maior distância geográfica, em relação ao eixo Rio de Janeiro e São Paulo, teria causado uma defasagem da chegada das informações sobre o iê-iê-iê à capital do Piauí. É o que aponta Pedro Ferreira, em seu livro sobre a origem do *Rock* piauiense. Segundo o autor, a chegada desse estilo musical à Teresina se deu em 1966, quando o conjunto paulista *The Clevers* passou uma temporada na cidade, fazendo várias apresentações (FERREIRA, 2006, p. 32 – 33).

Esses relatos, feitos a partir de cidades com características semelhantes, mostram que, mesmo com a articulação dos meios disponíveis para a indústria cultural, as comunidades menores reservavam algo de provinciano, demorando um pouco mais a aderir às novidades.

Em Aracaju, a ausência de uma TV local era um fator que poderia comprometer a estratégia que vinha dando certo nas diversas partes do país. Mas essa carência seria parcialmente resolvida com a implantação, ainda na primeira metade da década, de antenas repetidoras de canais de outros estados (A CRUZADA, 29/06/1963).

A cidade também não tinha uma gravadora, com estúdio profissional e esquema apropriado para atender a demanda de cantores e grupos, outro instrumento importante na engrenagem de produção e divulgação da música.

Quem se viu prejudicado com a falta desses dois elementos foram os artistas locais. Segundo informações coletadas nas entrevistas, havia um estúdio de gravação na cidade,

direcionado à publicidade. Mesmo sem ter o equipamento necessário, alguns conjuntos chegaram a fazer lá algumas gravações. Foi o que contou Marcelo Brito de Melo, ex-guitarrista do *The Tops*:

A primeira gravação que fizemos foi com o pai de Nino, que tocava teclado, ali na praça do cemitério. Ele tinha um estúdio ali, além de consertar coisa elétrica. [...] ele fazia uns disquinhos de alumínio, que tinha dois furos inclusive, um no meio e outro de lado, acho que pra fixar mais o disco. Então eles faziam os *jingles* que tocavam nas rádios, as propagandas. Os caras iam lá, botavam a voz, tudo e ele queimava nesses disquinhos, tipo um alumínio. E a gente aproveitou quando viu, então resolvemos gravar duas músicas, uma de um lado, outra do outro. Foram “Luzes da Ribalta”, solado e a outra eu não lembro qual foi. Então só foram feitos três discos. E os três sumiram por aí, eu nunca vi não. Sempre quis achar (2012, p. 7).

O depoimento nos apresenta indícios de que, embora alguns músicos tenham mostrado interesse em gravar, não havia a possibilidade de lançá-las comercialmente. Mas, sem ter acesso à gravação em nível profissional para registrar suas canções e sem a associação imagem-voz proporcionada pelo cinema e pela televisão, eles não dispunham dos meios para efetivar uma carreira nos mesmos moldes dos artistas de fama nacional.

Ou seja, com a ausência de alguns dos elementos da indústria cultural, Aracaju nesse processo de massificação da produção cultural, aparece com papel periférico. Estava relegada ao papel de receptora-consumidora da produção emanada do Rio de Janeiro e de São Paulo e sua integração se dava de forma subalterna.

2.4 POLÍTICA, ECONOMIA E SOCIEDADE: ARACAJU NA DÉCADA DE 1960

Dentre as capitais brasileiras, Aracaju era classificada, no início dos anos sessenta, como de pequeno porte, não ultrapassando aos 115.000 habitantes. Em meados da década, a exploração do petróleo, embora inicialmente realizada no interior do estado, fez a cidade passar por um período de intenso crescimento populacional. Colaborou, nesse aspecto, a chegada de grande número de trabalhadores especializados de fora do estado e o deslocamento de pessoas de cidades sergipanas em busca de emprego (BRASIL, [s. d.], p. 125; DINIZ, 2009, p. 72).

A proporção entre população urbana e rural, medida pelo IBGE, embora os dados sejam referentes a todo o estado, dá a ideia da mudança que estava ocorrendo. Em 1960, de um total de 751.776 habitantes, 291.109 pessoas moravam nas cidades, enquanto 460.669 estavam no campo, perfazendo um índice de 38,72% de população urbana. No levantamento de 1970, quando o estado contava com 900.744 habitantes, 415.415 pessoas ocupavam os centros

urbanos, perfazendo 46,11% de ocupação nas cidades (BRASIL, [s. d.], p. 125; BRASIL, 1972, [n. p.]).

Os problemas advindos daí, como a ocupação desordenada dos bairros periféricos e os princípios pontuais de favelamento, mostraram que, embora tendo fama de ser uma cidade planejada, é mais correto dizer que ela foi uma cidade projetada, pois, segundo José Wellington Vilar (2006, p. 48), “planejar é preparar para o futuro”.

Apesar disso, o futuro aparecia através de avanços tecnológicos que estavam chegando à cidade. Obras recentes, como a rodovia BR-101 e o Aeroporto Santa Maria, possibilitaram viagens mais rápidas entre a capital sergipana e outras regiões. O fornecimento de energia elétrica, feito agora pela Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (CHESF), permitiu a melhoria na iluminação pública e a instalação de novas indústrias. A chegada da Petrobrás causou impacto na economia local, com o afluxo para Aracaju de empresas ligadas à sua atividade. Isso criou demanda para o crescimento do número de agências bancárias, de casas comerciais e do setor imobiliário (DINIZ, 2009, p. 126 – 130; EM SERGIPE..., 1963, p. 1; NERY, 2003, n.p.).

Nesse momento, acontecia o fenômeno de deslocamento habitacional com características de divisão de classes. Com a região central passando a ser mais comercial do que residencial, as famílias mais abastadas se deslocaram em direção ao Sul, enquanto que a população com renda mais baixa foi sendo acomodada nas zonas Norte e Oeste, em bairros como o Aribé, depois Siqueira Campos, Getúlio Vargas, América, Santo Antônio e Industrial (SILVA, 2009, p. 123 - 127).

As relações sociais envolvendo a juventude local refletiam o clima agitado que o país respirava no começo da década. O movimento estudantil se mostrava bastante ativo em Aracaju, com suas organizações discutindo com a sociedade local, assuntos que iam desde seus currículos, passando por campanhas de alfabetização e chegando a fundação de uma universidade no estado. Sobre isso, há registros de debates desde 1958. Com a implantação do regime militar em 1964, as discussões foram interrompidas, pois vários alunos ligados àqueles movimentos foram presos e processados (CRUZ, 2017, p. 191 – 252; BENEVIDES, 2015, p.125; ARAÚJO, 2010, p. 131).

Alguns anos mais tarde, acontece a fundação da Universidade Federal de Sergipe, através da fusão das seis faculdades existentes na cidade. Ela foi resultado de um processo diferente de discussão, que envolveu, principalmente, intelectuais, políticos e a Igreja Católica. Sua criação se deu através do Decreto-Lei nº 269, de 28 de fevereiro de 1967, sendo instalada oficialmente em 15 de maio de 1968. Esse fato é relevante para se pensar sobre

mudanças no comportamento da juventude local, já que, a partir daí, todos os estudantes universitários da cidade foram agregados a uma só instituição (SOLENE..., 1968, p.1; GONÇALVES, 1991, p. 263; BRETAS, 2014, p. 30).

Detalhando o cenário político, a década começara com o encerramento do mandato presidencial de Juscelino Kubitscheck, tido historicamente como sinônimo de modernização. Logo em seguida, acontece a renúncia de seu sucessor, Jânio Quadros, e a implantação de um efêmero parlamentarismo, dificultando a ascensão ao poder de seu vice, João Goulart, que se apresentava como simpático a propostas de reforma identificadas com a esquerda.

Restaurado o presidencialismo, Goulart não conseguiria terminar seu mandato, sendo deposto através do golpe de estado, apoiado por civis de alas mais à direita e comandado por militares, que se instalaram no poder em abril de 1964. Inicialmente prometendo restaurar a normalidade democrática, promoveram prisões, cassações de mandatos e de direitos políticos e restrição de garantias constitucionais (FERREIRA e GOMES, 2014, p. 16 – 20).

Ao final da década, em um cenário de agitação e descontentamento com o destino político que os militares vinham dando ao país, o regime perde apoio de parte de seus aliados da sociedade civil. Com isso, sofre cada vez mais contestações através de protestos de rua, publicações na imprensa, manifestações artísticas e tentativas de luta armada, entre outras formas. Na tentativa de abafar essas reações, radicaliza-se a ditadura com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, dando plenos poderes ao presidente e sustando quaisquer garantias civis, que ainda estivessem em vigor (AZEVEDO, 2009, p. 48 – 63).

Em Sergipe, antes do golpe, governava João de Seixas Dórea, que nacionalmente se alinhava à política de Goulart. Com a subida dos militares ao poder, aconteceram de imediato a deposição e a prisão do governador, logo após utilizar a Rádio Difusora para fazer um discurso, reafirmando seu compromisso com as reformas de base. O poder foi passado para o vice, Celso Carvalho. Os deputados Viana de Assis, Cleto Maia, Nivaldo Santos e Baltazar Santos tiveram seus mandatos cassados em maio (CARDOSO, 2011, p. 10).

Jornais e rádios foram fechados ou passaram a funcionar sob vigilância e censura governamentais. Militantes foram presos, como os do Sindicato da Construção Civil e os que se reuniram no calor dos acontecimentos na sede do Sindicato dos Ferroviários, tentando planejar algum tipo de reação. Entre eles, estavam alguns estudantes. Nos primeiros meses de instalação da ditadura, vários alunos do Colégio Estadual de Sergipe, como Wellington Mangueira, Jackson Figueiredo, Abelardo Silva e Mário Jorge Vieira, foram expulsos e os

sindicatos que tentavam reagir eram desarticulados por meio de intervenção (REIS, 2015, p. 105 – 108; CRUZ, 2017, p. 204 - 206).

Em meio a esse cenário, restritivo em termo políticos, mas promissor em termos econômicos e estruturais, a cidade apresentava movimentada vida cultural e crescimento nas comunicações, meios que foram fundamentais para a disseminação do iê-iê-iê e, conseqüentemente, para a formação dos conjuntos.

2.5 ARTES, COMUNICAÇÃO E DIVERSÃO NA ARACAJU SSESSENTISTA

Dando um ligeiro recuo para o início da década, frisamos que os estudantes organizados que citamos anteriormente, faziam intervenções também no meio cultural. Nesse campo, destacamos as visitas das caravanas da UNE à Aracaju, com a fundação de dois Centros Populares de Cultura, um ligado aos secundaristas e outro aos universitários. Essas entidades promoviam exposições teatrais de textos dos autores considerados engajados e também incentivavam a produção e a profissionalização de autores e atores locais. (CRUZ, 2017, 219-225).

Também na área teatral, atuava com destaque a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (SCAS). Fundada em 1951, realizava espetáculos teatrais e musicais em que se apresentavam companhias de renome nacional, como a do ator Paulo Autran, e até atrações internacionais. Embora tivessem que se submeter às análises de censores, seus espetáculos continuaram a acontecer, mesmo após a implantação do regime militar. Em 1969, ela seria decretada “de utilidade pública” (FUNDAÇÃO, [s. d.]; BRASIL, 1969).

Registrou-se também, no período, a promoção de espetáculos pelo Movimento de Cultura Popular (MCP), vinculado à Secretaria da Educação do governo Seixas Dórea e que tinha participação de membros do CPC da União Estadual dos Estudantes (UEES). Em 1963, o MCP convidou o Teatro Novo de Sergipe para apresentar uma peça de autoria de João Costa, presidente da SCAS, sob a direção de Clodoaldo de Alencar Filho. Este era ator militante e, posteriormente, seria preso e processado durante o regime militar. O MCP foi extinto nos primeiros dias após o golpe, pelo secretário José Carlos de Souza (CRUZ, 2009, p. 3; MCP CONVIDA..., 1963, p. 1; WYNNE, 1973, p. 285).

O cinema era outra arte que estava presente na vida dos aracajuanos no período, remontando ao início do século XX, quando chegou à cidade através de visitas de exibidores itinerantes. Segundo Ivan Valença, em 1965, funcionavam na cidade os cinemas *Rex*, *Rio*

Branco, Vitória e Palace. Ele registra que outras salas existiram, mas haviam fechado (1965, p. 7).

Vinícius Dantas registra o surgimento em 1966 do Cine *Star*, em 1968 do *Grageru*, no bairro de mesmo nome, e em 1969 do *Atalaia*, no bairro Santo Antônio. No mesmo ano, os jornais registram o funcionamento do Cine *Aracaju* (DANTAS, 2012, [n. p.]; A CRUZADA, 1969, p. [6]).

Além de entretenimento, o cinema era uma forma dos moradores da capital sergipana terem contato com produtos culturais, nacionais e internacionais. Nesse aspecto é interessante citar, por conta da temática da pesquisa, que películas com Elvis Presley, os *Beatles* e Roberto Carlos fizeram parte do cardápio cinematográfico oferecido ao aracajuano à época (MAYNARD, 2013, p. 81; COSTA, 1965, p. 2 – 3; JORNAL DA TELA, 1964, [p. 4]).

Para os apreciadores de filmes diferentes dos disponíveis no circuito comercial, havia como alternativa as sessões promovidas pelo Clube de Cinema de Sergipe (CCS). Fundado por um grupo de jornalistas em 1966, utilizava auditórios como o do IHGS para as exhibições e para promover debates. A entidade também teve problemas com a censura, chegando a ter seu funcionamento prejudicado logo após o AI-5 (VALENÇA, 1991, p. 15; MORENO, 1991, p. 91).

No ramo da comunicação, embora distante dos grandes centros, Aracaju não era isolada e antes da inauguração de sua primeira emissora, a Difusora (1939), recebia notícias e novidades musicais, através transmissões radiofônicas captadas de outros estados. Com sua fundação, os músicos locais puderam ampliar o alcance de suas interpretações. Nesse período cantores e humoristas que se destacavam nacionalmente já incluíam a capital sergipana em suas turnês, como a já citada visita de Silvío Caldas. Outro exemplo disso é divulgação, na *Revista do Rádio*, da presença de artistas nacionais como Lúcio Alves, Nora Nei, Blecaute, Luiz Gonzaga e Ângela Maria em apresentações na capital sergipana. Outro é a participação de leitores aracajuanos na seção de cartas desse periódico (VERGARA, 1945, p. 2; NETO, 1955, p. 18; CORREIO... , 1949, p.42).

O acesso às novidades relativas ao comportamento e à produção simbólica passaria por uma ampliação na década de sessenta. A cidade inicia o período com quatro emissoras de rádio: Difusora (1939), Liberdade (1953), Jornal (1958) e Cultura (1959). Em 1968, é fundada a Rádio Atalaia (MOTA; BOLAÑOS, 2013, p. [3]).

Além disso, embora não contando com uma estação local de TV, na primeira metade do decênio Aracaju passou a dispor de antenas retransmissoras, proporcionando às famílias que podiam comprar o aparelho, o acesso a canais da Bahia e de Pernambuco. Ainda não havia a

transmissão de televisão em redes no Brasil, o que viria a se concretizar entre 1968 e 1970 com a implantação, pelo Governo Federal, do sistema de micro-ondas. Porém, o programa Jovem Guarda, que era distribuído através de fitas para emissoras de diversas partes do país, chegou aos aparelhos locais. Por esse meio, alguns jovens aracajuanos tiveram a oportunidade de ampliar o contato que já vinham tendo por outros meios, como o rádio e os discos, com aquele fenômeno estético-musical que mexeria com o cotidiano da pequena capital (ORTIZ, 1991, p. 118; FRÓES, 2000, p. 118; GAZETA DE SERGIPE, 1963; A CRUZADA, 4/05, 18/05 e 29/06/1963).

Maynard Junior, sobre essa fase da televisão na cidade, recorda; “a gente recebia da TV Jornal do Comércio, de Recife [...] um programa de Jovem Guarda. Mas a gente praticamente não [via]. As imagens chegavam através de uma repetidora vagabunda” (2018, p. 7).

Esse relato é parecido com o de Lina Sousa Marotta: “A gente assistia ‘televizinha’, mas era chuvisco. O pessoal dizia que via, eu às vezes não via não, via fantasma na ‘televizinha’” (2018, p. 6).

Marcelo Melo também detalhou sua experiência com a TV em Aracaju nesse período, dizendo que

lá em casa não tinha televisão, então eu tinha que ir para a casa do vizinho que tinha uma televisão que passava o [programa] “Jovem Guarda”, que era em preto e branco. Não lembro nem o canal. E então já ia uma turma pra lá, ficava numa escadinha assim, assistindo, vendo Roberto Carlos, Wanderléia, Erasmo Carlos (2012, p. 3).

Essas declarações, além da precariedade da recepção, mostram que havia um público ávido para ter acesso à TV, embora ela não fosse acessível para todas as famílias. Apontam também para a prática de se assistir televisão em sessões “comunitárias”, além de mostrar momentos de interação entre famílias mais abastadas, que podiam adquirir o aparelho, e seus vizinhos menos favorecidos economicamente.

Embora o *Sergipe Jornal* houvesse noticiado a expectativa de inauguração de um canal em Aracaju em 1964, as transmissões locais só foram iniciadas em 1968, de forma experimental e com licenças provisórias. Apenas em 15 de novembro de 1971, começaria a funcionar oficialmente a TV Sergipe (ESTAÇÃO DE TV..., 1964, p. 1; MOTA, BOLAÑOS, 2013, p. [4]).

O programa Jovem Guarda, como já dito, entrou no ar a partir de 1965. Mas uma carta publicada em 1964 na *Revista do Rádio* mostra que Aracaju já havia sido apresentada ao novo ritmo e que ele havia despertado algum interesse. Nela, uma leitora busca informações sobre o cantor paulista da primeira fase do *Rock* brasileiro, Ronnie Cord. No ano seguinte, o *Sergipe*

Jornal apresentava uma análise sobre a condecoração do grupo *The Beatles* pela rainha, com a Ordem do Império Britânico. Isso mostra que os meios impressos também foram importantes para que os aracajuanos conhecessem o iê-iê-iê em seu princípio, embora ele fosse ganhar cada vez mais popularidade na segunda metade da década, com a repercussão daquela atração televisiva (CORREIO..., 1964, p. 44; SERGIPE JORNAL, 1965, p. 3).

No período em que Aracaju é apresentada ao iê-iê-iê, a cidade era brindada também com apresentações musicais de estilos bem diferentes. Muitas delas eram promovidas em espaços, como os auditórios do Colégio Estadual e do IHGSE pela SCAS. As atrações geralmente eram cantores líricos, orquestras ou corais. Em abril de 1966, se apresentou a soprano Terezinha Roehrig, acompanhada ao piano por Laís Figueiró. Em setembro do mesmo ano, foi a vez do concerto com a Orquestra Câmara de Versailles (ADELMO, 1966b, p. 5; 1966c, p. 3).

Nas entrevistas feitas para essa pesquisa e na imprensa da época, o circuito de clubes da cidade aparece com destaque como espaço de convívio social e lazer na cidade. Na região central, localizavam-se o Iate Clube de Aracaju, a Associação Atlética de Sergipe, o Cotinguiba Esporte Clube, o Vasco Esporte Clube e a Associação Atlética Banco do Brasil (AABB). Os três primeiros estavam em uma zona predominantemente habitada pela classe média alta. Nos clubes havia programação rotineira de festas dançantes, divididas em matinês, manhãs musicais e bailes noturnos. Esses locais concentrariam grande parte das apresentações dos conjuntos de iê-iê-iê, como detalhado mais à frente (MELO, 2015, p. 56 – 60).

Esse conjunto de meios, atividades e espaços de diversão, produção e fruição de bens culturais, acrescido das festas populares tradicionais, como Carnaval e São João e Natal e das disputas esportivas, como os jogos de Futebol, formavam o panorama do cenário cultural da capital sergipana na década de 1960. Esses últimos, por fugirem da temática aqui adotada, não serão objeto de aprofundamento.

Gilvan Santos, ao falar dos instrumentos utilizados pelo Círculo Operário Católico de Sergipe para divulgar e fortalecer sua doutrina entre os trabalhadores, diz que “A tríade midiática (Imprensa, cinema e rádio) cumpriu um papel importante no fortalecimento da mentalidade enfatizada pela Igreja no meio operário”. Baseado nos dados colhidos, tomamos posição semelhante à dele, para considerar que esses foram também os meios preponderantes para influenciar a adoção do iê-iê-iê, por uma fração da juventude aracajuana, seja formando conjuntos ou prestigiando-os (2011, p. 82).

Percebe-se que, dos elementos da indústria cultural encontrados em Aracaju naquele momento, o mais organizado era o rádio. A televisão funcionava de forma precária e sem uma

emissora local. Não havia uma estrutura profissional para gravação e distribuição de discos, como será detalhado mais adiante. Outro fator restritivo para a produção artística local era o elemento político.

2.6 PRODUÇÃO CULTURAL EM TEMPOS DE CHUMBO

Nos meios culturais, o cerceamento das liberdades tinha a marca da censura, mesmo antes da tomada de poder pelos militares, período no qual esse serviço era delegado a órgãos estaduais. Com a consolidação do golpe em 1964, o Governo Federal sentiu a necessidade de centralizar a fiscalização sobre a produção artística e a imprensa. Isso se deu paulatinamente, a partir da lei federal 4483, daquele ano, que definiu a estrutura e o funcionamento do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), depois Polícia Federal, e delegou à união parte dessa tarefa. A consolidação legal desse processo passou pela promulgação da Constituição de 1967 e pela publicação de várias normas posteriores. Em 1972, com a mudança na estrutura organizacional da Polícia Federal, foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) (OTERO, 2003, 59 - 61; GARCIA, 2009, p. 21 - 40).

O endurecimento dos critérios durante esse processo levou os artistas a se submeterem a uma rígida vigilância, que ia além dos textos teatrais, roteiros de filmes e letras de música. A fiscalização se estendeu às próprias apresentações artísticas, que tinham que ser apreciadas pelos censores em ensaios especiais ou com a submissão antecipada a eles, dos repertórios musicais executados a cada apresentação por parte de cantores ou conjuntos.

Segundo Lina Sousa Marotta, o clima instalado na capital para quem tinha interesse em cultura não foi dos melhores, chegando ao cerceamento do que se lia:

eu via aqui, o pessoal escondia livros, cavava no chão e escondia os livros que eram proibidos na época. Ele [seu pai] inclusive escondeu alguns. O vizinho desaparecia e tal, foi desesperador. Assim como adolescente eu lembro que alguma coisa de grave estava acontecendo no Brasil e em Aracaju também (2018, p. 6).

Mesmo diante dessa situação, existiam focos de resistência ou, pelo menos, tentativas de se levar uma vida próxima da normalidade, como aconteceu no episódio da exibição do filme *O Silêncio*, pelo Clube de Cinema de Sergipe (CCS), relatado por Ivan Valença. Seus membros, por não terem conseguido liberação da censura para exibi-lo, divulgaram para o público a programação com um cartaz de outro filme. Somente aos amigos, em uma divulgação paralela, na base do “boca-a-boca”, eles falaram qual era, realmente, o filme programado para aquela sessão. Conseguiram três dias de casa cheia e, depois de

denunciados, tiveram que comparecer à Polícia Federal para prestar esclarecimentos (1991, p. 15-16).

Os conjuntos de iê-iê-iê, embora também precisassem ter seu repertório aprovado previamente pela Polícia Federal, através da aceitação crescente que conseguiram, se encaixam no que Sônia Azevedo chamou de “estratégias de consenso”. Trata-se da admissão que os artistas e suas performances apresentassem um nível de contraposição moderada aos modelos instituídos, ao mesmo tempo em que a sociedade se mostrava aberta a novidades, contanto que elas não viessem a quebrar a ordem estabelecida (2012, p. 9).

Algo semelhante ao que Roberto Schwarz localiza quando comenta a descrição de como teria se dado o retorno de Caetano Veloso do exílio, conforme apresentado na autobiografia do compositor:

apagam-se por exemplo, a fragilidade e o medo do perseguido político, as consultas aflitas do exilado que gostaria de voltar mas de não ser preso, os cálculos sórdidos da ditadura, necessitada de alguma legitimidade cultural, enfim, um mundo de negociações inglórias mas reais, que compunha os bastidores de congaçamentos dessa ordem (2016, p. 131).

Por esse percurso aqui descrito, o *Rock* angariou a simpatia de uma parcela dos jovens aracajuanos que passaram a formar conjuntos para fazer a versão local do movimento que agitou o cenário cultural brasileiro, ficando logo conhecido como Jovem Guarda. Essa juventude, com seu comportamento diferenciado, seria alvo de interpretações diversas.

2.7 AS REPRESENTAÇÕES DA JUVENTUDE ARACAJUANA

Jairo Alves de Almeida, que comandava um programa na Rádio Cultura onde conjuntos aracajuanos de iê-iê-iê tinham espaço, mostrou, em sua entrevista, o que uma parte da sociedade pensava e, segundo sua colocação ainda pensa, sobre os jovemguardistas: “muita gente pode pensar que o movimento de Jovem Guarda era um movimento de baderneiros, daquelas pessoas que não queriam nada. Nada disso. Era um movimento superorganizado” (2013, p. 5).

Transparecem nessa afirmação os dois polos de interpretação aplicados pela sociedade aos jovemguardistas. Para uns, nos quais ele se inclui, aqueles músicos e seus fãs representavam uma parte da sociedade local vista como moderna, sintonizada com as novidades da cultura internacional. Por outro lado, os que procuravam, de alguma forma, reprimir seu comportamento, mostrando-se como defensores dos “bons costumes”, aptos a apontarem o caminho certo para um futuro estável, os consideravam “transviados”. Ou seja,

“as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalização de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam” (CHARTIER, 2002, p. 17).

Os jornais traziam, desde muito antes do período aqui pesquisado, sinais desse tipo de interpretação que parte da sociedade fazia da juventude. No *Correio de Aracaju*, em 1958, uma coluna intitulada *Vida Estudantil* apresenta dois tipos de jovens: um de conceito positivo, que lutaria por um Brasil melhor através de iniciativas como a “Campanha da Boa Leitura”; e outro como um minoritário grupo de “transviados” representando um perigo para a sociedade. Dessa forma, introduzia-se um vocábulo que seria marcante nos embates travados entre os que adotariam o *Rock* em sua primeira fase e a sociedade em que viviam (LÉO, 1958, p. 3).

Embora esse termo não apareça inicialmente associado ao estilo musical que seria a base da Jovem Guarda, a literatura sobre o assunto mostra que essa associação aconteceria a partir do início dos anos de 1960. Na própria imprensa da capital sergipana, isso seria logo confirmado quando, em uma coluna do jornal *A Cruzada*, de 1963, ele aparece fazendo referência à juventude que dançava o *Twist*, uma das variações do *Rock*. Como característica em comum com a coluna anteriormente citada, dessa vez também aparece a conexão entre os estudos e o futuro da pátria (OLIVEIRA, 1963, p. 3; BRASIL, [s. d.], p. 132 – 137).

Ainda sobre representações dessa juventude ligada ao iê-iê-iê, a coluna escrita por Luiz Adelmo na *Gazeta de Sergipe*, de 21 de agosto de 1966, intitulada “Os cabeludos”, exemplifica a disputa sobre de visão pelos entes sociais, no contexto da ditadura, com seus órgãos de vigilância e repressão em plena atividade. Nesse momento, a Jovem Guarda tomava conta das paradas de sucesso e Aracaju já tinha um público para esse nicho do mercado da música. O colunista escreve em defesa dos jovens que, a essa altura, ostentavam suas cabeleiras e adotavam a moda do momento. Esses fatores estéticos despertaram ameaças de perseguição por parte do secretário de segurança pública de Sergipe, General José Graciliano Nascimento.

Adelmo diz que “os cabelos longos usados pelos jovens atuais em nada querem refletir delinquência”. Ele pede um combate aos verdadeiros delinquentes que são vistos jogando “*snooker*” [sinuca], chama os cabelos grandes de moda indefesa e acrescenta no final: “a delinquência juvenil não está no iê-iê-iê e sim naqueles jovens (velhos de espírito) que o combatem” (ADELMO, 1966a, p. 3).

Essa dubiedade de representações que a Jovem Guarda suscitou não foi exclusiva de Sergipe. Eleonora Brito detectou que ela era

Compreendida por uns como responsável por conectar a juventude com representações bastante transgressoras, e por outros, como um movimento que domesticou essa mesma juventude, a *Jovem Guarda* construiu sua trajetória nessa tensão. Ora revolucionária, ora conservadora, ou quem sabe as duas coisas [...] (2013, p. 151).

Sobre as posições divergentes ao tratarem dos jovens que adotaram o comportamento representativo do *Rock*, cabe ressaltar que o jornal *A Cruzada* era controlado pela Igreja Católica e tinha um viés conservador. Já a *Gazeta de Sergipe* apresentava posições mais ligadas às correntes progressistas, e pertencia ao jornalista Orlando Dantas, que militara antes do golpe no Partido Socialista Brasileiro.

Isso posto, o fato é que diversos garotos e algumas garotas, encantados com aquele tipo de música e com a estética que ela trazia em seu bojo, adotaram-na e, além de curtirem, decidiram se tornar também propagadores dela. Como fizeram isso e que impressões despertaram, é o que está descrito no próximo capítulo.

3 ARACAJU EM BRASA: CABELUDOS SOBEM AOS PALCOS

Como vimos, Aracaju na década de 1960, passava por uma série de mudanças. Dentre elas, sua parte central ganhava ares de cidade grande e moderna, recebendo, até final da década e início da próxima, grandes construções. Marco inicial dessa modernização, seu primeiro arranha-céus, o edifício Atalaia com dez andares, fora inaugurado em 1958. Seguindo nesse sentido, outras grandes obras, foram entregues nos anos seguintes, como o Hotel Palace, a Estação Rodoviária e o edifício Estado de Sergipe. Com seus 28 andares, ele aparecia como um marco de que a região não estaria mais destinada tão fortemente à habitação, com as famílias mais abastadas que lá residiam, passando a ter suas moradias em direção ao sul da cidade. (NERY, 2003, [n.p.]; DINIZ, 2009, p.107 – 112).

A modernidade não seria representada somente pelas mudanças no aspecto físico da cidade. Segundo Lucas Melo, os fazeres da população na década de sessenta mostravam a vontade de participar de algo novo, desprendendo-se de velhas práticas e abrindo a cabeça para novas informações:

Aqui o *ser* moderno estava atrelado à ânsia de se distanciar o mais depressa possível do passado colonial e imperial: ser moderno era ter costumes europeus, como fazer *footing*, beber cerveja, falar alguma coisa de francês ou inglês, visitar o Velho Continente sempre que possível, isso tudo faria a pessoa *parecer* moderna. [...] apesar de que, uma vez ou outra, parte da elite ainda se aprazia com hábitos considerados arcaicos, como cheganças, entrudos, paus de sebo, quermesses com práticas interioranas (MELO, 2016, p. 50).

3.1 ABRINDO ESPAÇOS E FORMANDO PÚBLICO

O cinema era outro espaço, ligado ao consumo da cultura, onde essa pretensão de modernidade podia ser exercitada. Várias fontes dão conta que, nos anos sessenta, a ida às sessões já era um hábito compartilhado por pobres e ricos, patrões e empregados, moradores da zona sul e do Aribé. O valor do ingresso não custava caro, possibilitando, segundo a *Gazeta de Sergipe*, que crianças, com suas mesadas, e empregadas domésticas, mesmo não tendo uma renda confortável, pudessem ir todos os dias ao *Palace*, localizado perto do Palácio do Governo, que promovia até quatro sessões diárias a preços acessíveis (VALENÇA, 1965, p. 7; LIMA, 1965, p. 2).

Outra oportunidade de praticar alguns desses hábitos era a vida social nos clubes. Isso acabou sendo um dos elementos para a formação do público que acolheria o iê-iê-iê em Aracaju. As festas em clubes já eram uma prática desde a década de 1930 em Aracaju. Era

costumeira a frequência de parte da sociedade em eventos fechados onde se apresentavam bandas e orquestras em momentos propícios para dança e a paquera. (SANTANA, 2011, 127 - 130).

Quando os primeiros conjuntos começaram a se formar, eles tiveram espaço nos palcos desses clubes sociais, como lembrou Pascoal Maynard Junior, do *The Tops*:

Depois do grupo formado, a gente começou a tocar. [...] Tinha um outro grupo muito bom, que passou a ser um concorrente nosso ou a gente concorrente deles, eu não sei, que eram *Os Águias*. [...] E *Os Águias* tinham um privilégio de tocar no Iate Clube de Aracaju, que era a elite (2018, p. 4).

Conjuntos, como *Os Comanches*, passam a tocar com frequência na Associação Atlética de Sergipe, em programação que mereceu registro no jornal *A Cruzada*. A imprensa registra também que, desde 1966, acontecia naquele local a matinê da Jovem Guarda (FERREIRA, 1968, p. 3; ADELMO, 1966a, p. 3).

José Augusto dos Santos (2012, p. 3), guitarrista do *Top Kaps*, lembra que “realmente havia um espaço no Iate Clube de Aracaju, muitos shows foram no Iate. [...] Era também muito frequente shows na Associação Atlética”. Segundo Maynard Junior (2018, p. 4), “[...] para fazer concorrência ao Iate, a Associação Atlética contratou a gente”.

Já Antônio Pereira (2018, p. 4) lembra que “a gente começou o reduto na AABB. Depois fomos pra Associação Atlética, ficamos tocando toda vida na Associação Atlética, depois no Iate”, enquanto que Edgar Silveira (2013, p. 4) falando de sua fase com os *Top Kaps*, diz que “tocamos no Iate [Clube], na [Associação] Atlética, no Vasco [Esporte Clube]. [...] Tocamos no Atalaia Clube, que era um clube que começou a surgir depois, depois parou”.

Uma análise sobre o iê-iê-iê local a partir da compreensão da cena de clubes de Aracaju nos permite chegar a uma conclusão sobre seu público. Embora nas regiões de moradia da fatia de baixa renda da população também existissem clubes, como o Confiança, no Bairro Industrial e o Sergipe, no Siqueira Campos, a documentação disponível e as entrevistas coletadas dão conta que estes não aparecem entre os seus contratantes. Isso mostra que o segmento da música jovem encontrou maior aceitação na capital sergipana nos círculos sociais da classe média e entre a elite econômica (MELO, 2015, p.57 – 59).

Encontramos outra mostra dessa preferência nas primeiras apresentações em Aracaju do ícone nacional do movimento, o cantor Roberto Carlos, no auge do sucesso de “Quero que vá tudo pro inferno”, em 1966. Segundo o jornal *Gazeta de Sergipe*, o “Brasa” esteve na cidade para duas apresentações na mesma noite. Elas foram marcadas para espaços localizados em zonas diferentes, a primeira, no ginásio Charles Moritz, na zona sul. A outra, no estádio Agamenon Magalhães, zona oeste. Enquanto que a apresentação no ginásio teria lotado,

deixando até mesmo gente do lado de fora, a segunda não esgotou seus ingressos (ADELMO, 1966d, p. 3).

O Charles Moritz, por ter uma capacidade maior e espaço livre para dança, concentrava as apresentações dos artistas de fama nacional, geralmente com show de abertura ou o acompanhamento de alguns dos conjuntos locais. Por lá se apresentaram, além de Roberto, outros grandes astros do iê-iê-iê, como Erasmo Carlos, Wanderléa e Jerry Adriani, mas também artistas de outros estilos, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Altemar Dutra e Agnaldo Timóteo (ADELMO, 1966d, p. 3; JERRY..., 1966, p.2; MELO, 2012, p. 5; PEREIRA, 2018, p. 4; PROGRAMAÇÃO DO MORITZ..., 1966, [p. 8]).

Outros palcos que passaram a receber os conjuntos locais de Jovem Guarda, sendo fundamentais para a formação de seu público foram os dos programas de auditório das emissoras de rádio. O rádio permaneceu por toda a década como o veículo que atingia a todas as camadas da população. Sendo tradicionais na radiofonia brasileira, os programas de auditório eram feitos, normalmente, em espaços das próprias emissoras. Em oportunidades especiais ocupavam locais como teatros, cinemas e ginásios. Dentro desses programas, existia o espaço para exibição de músicos profissionais, mas também para os concursos de calouros (REIS, 2014, p. 49 – 50).

Assim, os conjuntos que se formaram em Aracaju tiveram essa experiência, essencial para que alcançassem repercussão suficiente e fossem contratados para tocar em clubes e festas da capital e do interior do estado. Os programas de auditório em que esses conjuntos tocavam normalmente eram assistidos por estudantes, notadamente os colegiais. O grande destaque nesse segmento era o “Roteiro das Onze”, na Rádio Cultura, como lembra o seu apresentador, Gilvan Fontes da Hora:

[...] eu assumi o “Roteiro das Onze”. Então naquela época a gente fazia aqui no auditório da rádio e tinha aquelas bandas que fizeram muito sucesso aqui: The Tops, Os Águias, Os Apaches, Os Comanches, Los Guaranis e por aí vai. Era banda que não se acabava mais. Era um programa de auditório, tinha calouros. A gente fazia um ensaio na sexta-feira com os calouros e as bandas que se apresentavam aqui. Era uma disputa fora de série, por que todas as bandas queriam se apresentar, mas só podia ser duas por que o horário era de dez horas ao meio dia. Uma vez no mês a gente fazia o programa no interior, principalmente em Itabaiana, Lagarto, Propriá e Estância, por que esses quatro municípios eram os únicos que tinham telefone e a gente transmitia pela Rede Telefônica Sergipana (2013, p. 2).

Outro radialista que se lembra de ter recebido os conjuntos em seu programa é Luiz Ramalho de Deus: “Eu já contratava na época um conjunto já conhecido em todo estado e outros vinham também para se apresentar. [...] um era o *Brasa 10* de Luiz Trindade. Os outros

eram *The Tops*”. Sobre *Os Comanches* e *Os Apaches*, ele ficou na dúvida: “eu tive um desses dois. Não tô lembrado se foi *Comanches*, *Apaches*, pois tudo é índio (risos)” (2018, p. 5).

O rádio também teve outra contribuição na formação do público que acolheria esses conjuntos, e na própria formação musical de seus componentes: a programação, baseada em um dos elementos de destaque da indústria cultural naquele momento, o disco. Com as gravadoras em expansão e a melhoria na estrutura de transportes que Aracaju estava vivendo, era possível manter uma programação atualizada, com as músicas que estavam nas paradas do Rio e de São Paulo. E os jovemguardistas locais se aproveitavam do acervo das emissoras para enriquecer seus repertórios, como relata Manoel “Pithyu” Nascimento: “A Rádio Cultura tinha um acervo fabuloso de músicas nacionais e internacionais e nós tínhamos acesso à discoteca [...]. Então havia uma facilidade de acessar as músicas que desejávamos” (2018, p. 5).

Além das rádios locais, as transmissões captadas de emissoras do Rio de Janeiro e de outras cidades apresentavam, com mais rapidez, as novidades do momento, que chegavam às emissoras e às lojas de disco locais um pouco depois. Marcelo Melo lembra que “começou a invasão no Brasil da música americana, nas rádios, naqueles programas do Rio de Janeiro, do ‘*Big Boy*’ lançando música americana” (2012, p. 3).

Esses são exemplos que, embora a sociedade aracajuana atuasse como receptora da produção cultural vinda do Rio e de São Paulo, essa recepção não se dava de maneira passiva. Esses jovens que se envolveram com o iê-iê-iê, por exemplo, mostram que se mobilizavam para buscar as novidades que lhes interessavam, conforme pregam Renato Ortiz (2000, p. 32), quando fala do papel das individualidades e Suzanne Desan (1992, p. 95) e sua teoria de apropriação e manipulação da produção simbólica.

A comunicação impressa era outro elemento que possibilitava esse contato com as novidades. A presença de uma correspondência constante de pessoas de Sergipe com a *Revista do Rádio*, publicada no Rio de Janeiro, mostra que aquele órgão de imprensa servia de ponte entre o público local e as novidades que circulavam por lá, inclusive com notícias sobre a programação da televisão, já em fase de consolidação naquela região. (CORREIO DO FAN, 1949a, p. 42; 1949b, p. 42; 1950, p. 48; MOTA; BOLAÑOS, 2013, n. p.).

Os jornais locais, vez por outra, traziam informações e comentários sobre a nova onda cultural baseada no *Rock*. Em 24 de agosto de 1966, a *Gazeta de Sergipe* apresentou um editorial defendendo a renovação da música brasileira, que vinha sendo feita pela Jovem Guarda (PRECONCEITOS..., 1966, p. 3).

Como mostramos no capítulo anterior, a capital sergipana recebia shows de astros nacionais da música desde a década de 1930. Com os ídolos do iê-iê-iê não foi diferente. A imprensa e a memória dos entrevistados registram com detalhes a frequência e a repercussão da presença desses artistas na capital de Sergipe. Gilvan Fontes da Hora lembra-se de vários que aconteceram no Ginásio Charles Moritz:

Por exemplo, nós temos aqui o ginásio Charles Moritz onde foram realizados muitos shows: Roberto Carlos, Wanderley Cardoso, *The Fevers*. Por que na época ainda não tinha ainda o [ginásio] Constâncio Vieira, que estava começando a ser construído. O Charles Moritz era ‘quartel general’ desses shows. Roberto Carlos se apresentou várias vezes no Charles Moritz. Wanderley Cardoso, *The Fevers*, esse pessoal. Quando não era lá era nos cinemas, Vitória, Rio Branco (2013, p. 4).

Jairo Alves de Almeida, apresentador de “Os Brotos Comandam”, lembra-se da frequência desses shows e de como eles mexiam com a vida da cidade:

Quase toda semana tinha um artista nacional aqui. De todos os artistas nacionais de sucesso, o único que não foi em meu programa foi o Roberto Carlos, por que ele já era assediado. No hotel, ficava aquela aglomeração embaixo, olhando pra cima, pra ver se o Roberto aparecia na janela. Isso de manhã, de tarde, de noite e de madrugada. Então era impossível levar o Roberto Carlos no programa. Mas todos eles foram: Dori Edson, Marcos Roberto, Wanderley Cardoso, que era o querido das meninas, Jerry Adriani, Adilson Ramos. Todos eles passaram pelo programa “Os Brotos Comandam”, da Rádio Jornal (2013, p.4).

Como falou Jairo, os shows se seguiam. Na *Gazeta de Sergipe* de 10 de setembro de 1966, mais apresentações são anunciadas, todas marcadas para acontecer também no Ginásio Charles Moritz: Jerry Adriani, Erasmo, Wanderléa, Marli e Marleide, Cyro Aguiar e Conjunto *Brasa 5* (JERRY... , 1966, p.2).

O cinema, com sua tradição de juntar música com imagens dentro das histórias contadas nos filmes, teve também sua contribuição no advento do *Rock* em terras sergipanas. Através dos filmes as populações de pequenas cidades como Aracaju, tinham contato com a produção simbólica e a representação dos costumes de outros estados e países. E como existia já naquele momento uma atividade intensa de produção nessa área vinda dos Estados Unidos, quando os filmes com conteúdo ligado a cultura roqueira começaram a circular nas pequenas cidades brasileiras, alguns elementos acabaram incorporados ao comportamento de sua população.

No exercício de fazer um paralelo entre Aracaju e Santo Amaro da Purificação (BA), terra de Caetano Veloso, levamos em conta o seu relato para chamar a atenção para o fato de que as influências estrangeiras eram constantes na cultura brasileira. Segundo ele, havia a circulação de filmes italianos e franceses, mas a força com que a produção dos Estados Unidos chegava e imprimia suas marcas, fazia com que diversos maneirismos, modas e

danças fossem alvo de imitações no Brasil, a ponto de, quando da chegada do *Rock* ele encarasse como uma continuidade desse processo:

Nós ficávamos extasiados com os grandes musicais da Metro – voltávamos pra casa imitando os passos de Gene Kelly e Cyd Charisse. De modo que os fãs de Elvis Presley, quando apareceram, deveriam ser os representantes de um mero movimento de atualização do acompanhamento que fazíamos da cultura de massas americana (1997, p. 30).

Em relação à Aracaju, Tereza da Graça relata que as informações sobre a “juventude transviada”, vindas do Rio de Janeiro, chegavam à cidade desde 1957 e que, no ano seguinte, com a vinda do conjunto *Bill Haley & His Comets* ao Brasil, sua música “*Rock around the clock*”, começou a ser tocada na capital sergipana. Porém a autora relata que “a rebeldia em Aracaju ainda estava por vir” (2002, p.163).

Esses são fatores que reputamos como formadores de um público na capital sergipana que, a partir da metade da década de 1960, passou a ter em seus eventos, os conjuntos que surgiam sob a inspiração do *Rock*.

Esse estilo musical, embora não fosse desconhecido dos aracajuanos, passou por uma ampliação de sua repercussão a partir do sucesso mundial dos *Beatles*, seguidos depois por outras bandas semelhantes e de Roberto Carlos e seu séquito da Jovem Guarda.

3.2 O APRENDIZADO MUSICAL

O autodidatismo, com a ajuda de amigos e familiares, era um caminho para o jovem que desejava entrar no meio musical. Com um dos grandes astros da Jovem Guarda foi assim. Erasmo Carlos teve formação musical informal, aprendendo os primeiros três acordes de violão com seu vizinho Sebastião, futuro Tim Maia. Seu advento ao mundo da música se deu através de amigos e da inspiração em ícones do *Rock*, nesse caso, de Elvis Presley (CARLOS, 2009, p. 50 – 63).

Dentre os jovens que aderiram ao iê-iê-iê em Aracaju, uma parcela também quis dar um passo a mais, saindo da posição de ouvinte, mero receptor, para subir ao palco, cantar ou tocar um instrumento musical. Embora a cidade contasse com alternativas de aprendizado formal, outras opções foram exploradas, segundo os relatos a que tivemos acesso.

Marcelo Brito de Melo, do *The Tops* conta que, no seu caso, a vontade e a determinação de ser músico foi fruto de atitudes solitárias e influências de um grupo local:

Eu já via alguns conjuntos tocando [...]. Tinha *Os Águias*, que era o mais famoso. Meu irmão ganhou um violão e eu comecei a aprender com ele. Depois eu fiquei em casa, de manhã, de tarde, de noite e passei o método todo, correndo para o rádio e para a radiola, botando disco, tirando música e aprendendo. Fiquei nisso um mês,

dois meses, no máximo. Depois eu fui pra rua pra assistir os conjuntos locais tocando. Fui ver *Os Águias* tocando lá no Parque de Exposição e fiquei de boca aberta. Mas eu vi que eu já tinha condição pra tocar como eles. Foi então que apareceu uma turma pra gente formar e fui chamado, mas nunca tinha tocado (2012, p. 2).

O relato deixa explícito que, nesse caso, a busca por esse aprendizado teve um objetivo específico e que houve dedicação para que se chegasse ao nível de músicos que já tinham experiência. Henrique Vila Nova, dos *Invencíveis*, embora com um aprendizado parecido, mostrou um envolvimento mais pragmático na sua relação com a música:

Eu tive contato com a música sem querer. [...] Eu não sei tocar violão. E na minha participação com *Os Invencíveis*, eu fui contrabaixista. O contrabaixo, naquela época era sol, ré, lá mi, quatro cordas, sol, ré, lá mi. E pra eu tocar essas músicas, gravei tom por tom de cada música. Tinha um roteiro com as músicas (2012, p. 3).

O caminho, às vezes, era facilitado pelo incentivo ou influência familiar, ou pela ajuda de amigos e vizinhos. Foi o caso de Manoel Nascimento (Pithyu), que tocou em diversos conjuntos e relatou que sua experiência musical foi

coisa de família porque meu avô era músico, meu pai era músico também. E ele tocava violão, gostava de cantar e minha mãe dizia que ele na juventude dele ele foi até parceiro de Carnera. Eu não alcancei esse tempo, foi minha mãe que me falou. Meu avô tocava violão, minha mãe tocava violão também e cantava na igreja, então eu tive toda uma formação a minha volta de músicos, de violonistas, e como menino curioso eu comecei a mexer no violão. E minha mãe então me entregou aquela revistinha de música. Era um [método] que foi feito por Jacomino Canhoto, que era cearense, era um músico espetacular e muito famoso aqui no Brasil. Era o método tradicional Jacomino Canhoto. Foi nele que aprendi a fazer as notas musicais, o Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá. Aí foi a base (2018, p. 3).

“Sempre gostei de música”, disse Edgar Silveira (2013, p. 2), mostrando caminho semelhante. “Minha mãe tocava piano e acordeom. Eu ganhei de meu pai um violão, e comecei a me dedicar, portanto sou autodidata. Toco cavaquinho, violão, faço alguns acordes também em teclado”.

A experiência de José Augusto dos Santos (2012, p. 2) foi um pouco diferente, baseada em amigos e em um professor informal: “[...] diversos colegas, jovens, nós fomos aprendendo aos poucos, juntamente com a figura de um senhor lá, o seu Oscar, que era um antigo alfaiate, que nos ensinou os primeiros tons”.

Como dito antes, existia a opção da busca por uma educação musical baseada em métodos formais. Desde 1945, a cidade contava com uma escola pública nessa área, o Instituto de Música de Sergipe, que, em 1971, teria seu nome alterado para Conservatório de Música de Sergipe. Por conta disso, a cidade dispunha de pessoas formadas na área, que abriam suas escolas ou davam aulas particulares (NETO, 2012, p. 104; LIMA; BORGES, 2010, p. 20).

Entre os garotos e garotas que se tornariam músicos na Jovem Guarda aracajuana, Lina Sousa Marotta relata que, embora tenha sido apresentada à música muito cedo em decorrência de uma herança familiar, logo que pode, buscou os meios possíveis para se aperfeiçoar:

Em 60 eu tinha dez anos, mas eu já tocava zabumba, triângulo com meu pai, que ele tinha um pé-de-serra e fazia Associação Atlética, Iate Clube, umas fazendas que ainda existiam. [...] Aos doze anos eu fui para academia de música aprender o piano, academia do professor Leozírio. Também teve umas intervenções com a professora Maria Olívia, que era também a professora de piano na época, lá no Santo Antônio, na casinha dela (2018, p. 2).

Esse também foi o caso de Antônio Robson Pereira:

eu comecei a tocar violão com 14 anos. Aí fui estudar na escola Carlos Gomes, de Edvaldo Clebson Prata, ali na Rua de Itaporanga, entre Lagarto e Capela. Aí tinha uma escola de música. [...] Minha primeira apresentação foi cantando “Eu daria minha vida”, de Roberto Carlos, que é da Jovem Guarda, do iê-iê-iê, que foi e no Clube do Trabalhador através da professora Maria Olívia. E foi minha primeira entrada. E daí eu segui, comecei a cantar. Estudei no Conservatório de Música. [...] Graças a Deus eu passei por essa experiência do Conservatório de Música, de ter estudado. Isso me deu uma bagagem muito grande, que não me dificulta muita coisa em criar, em fazer música (2018, p. 2).

Já para Pithyu, “naquela época [...], não havia assim, a cultura de você ir aprender a tocar na academia. A gente aprendia na tora mesmo. Então como era que a gente aprendia? Olhando os outros tocar, ficava ali só de butuca, só sacando, colhendo...” (NASCIMENTO, 2018, p.3).

Nesses relatos estão algumas tendências sobre o aprendizado musical dos garotos e garotas que, logo em seguida, estariam formando seus conjuntos e subindo nos palcos de Aracaju e outras cidades sergipanas. Dá para perceber que eles não são uniformes e que, pelo menos com relação a esse grupo de pessoas, a maioria não teve interesse ou possibilidade de procurar um curso formal, com vistas à profissionalização.

Mas, em que pese ter esse aprendizado inicial, eles poderiam tê-lo direcionado para qualquer tipo de música, já que a programação do rádio e os discos que circulavam na cidade ofereciam estilos variados. José Augusto dos Santos relatou que, logo no início, com seus amigos, o repertório era bem diversificado:

nós começamos fazendo pequenas serestas, na época em torno de Nelson Gonçalves, que era o cantor de maior projeção. E assim foi nossa iniciação [...]. Bem, tinha a parte assim, um pouco do forró, que já existia. Mas era Altemar Dutra, José Augusto, cantor sergipano, que se projetou também nessa época. A seresta na época, a base mesmo era Nelson Gonçalves. Além do samba, tínhamos também muito samba, já naquela época (2012, p. 2).

Então, o que direcionaria aqueles e outros jovens a fazer parte do movimento das guitarras elétricas, das garotas de minissaia e dos rapazes de cabelos compridos? Como já foi dito antes, cada pessoa reage de diferentes formas às informações as quais tem acesso. Como

participantes de um dos principais meios de divulgação da indústria cultural em Sergipe, Gilvan Fontes da Hora e Jairo Alves de Almeida deram algumas pistas sobre o repertório ao qual a juventude aracajuana estava sendo exposta. Perguntado o que tocava em seu programa na Rádio Cultura, Hora revelou:

Com certeza, Jovem Guarda. Roberto Carlos, esse pessoal daquela época: Roberto Carlos, Elvis Presley, *The Beatles*, *Fevers*, Demétrius, Celly Campello, Eduardo Araújo, José Augusto, toda essa turma que ainda hoje você encontra ainda em CDs e regravações (2013, p. 7).

Almeida, respondendo a mesma questão, disse que seu programa era “o QG central da juventude sergipana”, e que o repertório era

Só jovem, Jovem Guarda. Os cantores que estavam surgindo, no caso, Roberto Carlos, Dori Edson, Marcos Roberto, Wanderley Cardoso, Reginaldo Rossi, Lilian, Leno e Lilian, Os Vips, The Tops, Renato e seus Blue Caps, *The Fevers*, toda essa gente que tava começando. Rosemary, Wanderléia, Silvinha, Eduardo Araújo, essa turma que estava começando, realmente a gente dedicava todo espaço para eles (2013, p. 2).

Luiz Ramalho de Deus conta que era procurado pelos artistas e por isso, em seu programa teve “oportunidade de receber o Jerry Adriani, [...]. Tive Erasmo Carlos aqui, Roberto. [...] E nisso aí foi despertando os jovens na época, [...] foi despertando o interesse pela música e pelos cantores” (2018, p. 2).

O poder de mobilização da indústria cultural não deve ser desprezado ao falarmos da preferência dos jovens da época, hoje colocados pelo pesquisador na condição de testemunhas daqueles acontecimentos. Uma das estratégias usadas era a compartimentalização dos produtos culturais, visando o seu direcionamento para públicos específicos. Os relatos dos radialistas acima expostos mostram que a estratégia estava sendo aplicada em Aracaju (NAPOLITANO, 2010, p. 246 – 247).

Na formação do gosto musical das pessoas entrevistadas, foi quase unânime a citação dos nomes de *Beatles* como suas influências, da mesma forma que ocorreu com um dos ícones do iê-iê-iê, o carioca Ronnie Von, que iniciou sua carreira por acaso. Garoto de família abastada, não pensava em ser músico. Por gostar muito dos *Beatles* e ter toda a coleção de seus discos, acabou amigo do conjunto *Brazilian Bittles*. Aos 21 anos, em um show do grupo, cantou uma música, meio que na brincadeira. Desde então, seguiu carreira, contrariando sua família, que o queria economista (GUERREIRO; PIMENTEL, 2014, p. 36 - 48).

Outro nome bastante citado como influência foi o do astro na Jovem Guarda, Roberto Carlos. Manoel Nascimento, por exemplo, fala especificamente de uma música que o encantou e acabou por direcioná-lo ao repertório jovemguardista:

Antes de tocar em conjunto, eu devia ter uns 17, 16 anos por aí assim, eu ouvi aquela música “O Calhambeque”. Ouvi no rádio. E aquela música me tocou

profundamente. A mensagem não é lá essas coisas, ele tá falando de um carro, pá, pá. É uma mensagem interessante. Para a juventude era legal [...] (2018, p. 4).

Lina Sousa Marotta tem suas lembranças relacionadas à mesma canção, mostrando, ao mesmo tempo, uma dose de decepção com os rumos que tomou a carreira do “rei da juventude”:

Que o Roberto Carlos na época, ele fazia, ele fazia nos anos sessenta, ele fazia um *Rock*, ele não fazia essa, esse melodrama que ele faz hoje, essa música mais romântica, “Café da Manhã”, não sei o que. Ele não fazia esse gênero, era (cantando) “Mandeí meu Cadillac, pro mecânico outro dia...”. Então tava ali no clima da Jovem Guarda, tava no clima do rock, iê-iê-iê (2018, p. 4).

Os *Beatles* eram uma influência tão forte que conjuntos que tocassem versões em português de suas canções, podiam saíam em vantagem na disputa pela preferência dos fãs, como relata Marcelo Brito de Melo:

Os Beatles [tocavam] lá em Londres, e a gente ouvia aqui, ficava querendo solar. Em vários cantos do Brasil também todo mundo fazia assim, a música era solada. *The Pops*, *The Ventures*, era tudo solado [...] O único que eu achava que era mais interessante era *Renato e seus Blue Caps*. Por que, pra época, eles eram bons e eram cantores de versão das músicas dos Beatles. Então a gente tava ouvindo *Beatles* em português (2012, p. 3).

Edgar Silveira acrescentou entre suas influências, outra banda inglesa, mostrando que a “invasão britânica” também teve sua repercussão entre os jovemguardistas da capital sergipana.

Bom, eu gostava muito de música, sofri uma influência muito grande de *Beatles* e *Rolling Stones* e de conjuntos nacionais tipo *Renato e seus Blue Caps* e solistas como Roberto Carlos. Então a nossa proposta era essa, tocar Roberto Carlos, *Beatles*, *Rolling Stones*, Wanderléa, Jerry Adriani e aqueles cantores lá da época (2013, p. 2).

Os conjuntos locais também oscilavam entre cantar as músicas estrangeiras no original ou em versões, segundo Lina Sousa Marotta. Aqueles que optavam por imitar o original tentavam soar o mais fiel possível:

[No] Trio Maravilha, com minha irmã, a gente cantava *Beatles* (cantando) “meu primeiro amor...”, na versão dos *Incríveis*, acho. Eles faziam as versões na época, dos *Beatles*, da música estrangeira. E a gente cantava essas versões [...] Só que as bandas, elas também não só tocavam a Jovem Guarda, como eles também cantavam na versão original, em inglês. E era assim, era carbono, tinha que ser igual. Então eles tentavam chegar até o máximo possível na originalidade da música. Era muito, muito interessante, porque, eu acho que a gente não consegue fazer, mas assim, você ouvia e era muito, muito, muito bom, agradável. (2018, p. 4).

Esse espectro de influências e o interesse em ultrapassar o limite de ser espectador, se mostraram motivações suficientes para que, dentro de seus grupos de amigos, alguns jovens levassem a sério a possibilidade de empunhar suas guitarras e formassem seus grupos.

3.3 A SUBIDA AOS PALCOS

Os programas de calouros e apresentações em festas familiares foram oportunidades para os primeiros contatos com o palco. Junto a isso, existia um cenário de clubes que precisava de grupos para apresentações ao vivo em seus bailes e matinês, para atender uma nova demanda de uma fração de seus associados pela música da Jovem Guarda.

Outro elemento que aparece aqui é a presença dos artistas de fama nacional que passavam pela cidade para apresentações. Normalmente eles necessitavam de conjuntos locais, tanto para fazer o aquecimento da plateia, como também para o acompanhamento em suas próprias apresentações, já que, por contenção de custos, alguns não viajavam com suas bandas, como aparece nos excertos dos depoimentos no decorrer deste tópico.

Ou seja, o interesse de tornar-se músico e a demanda que estava surgindo por artistas que adotassem o novo estilo, favoreceu o surgimento de conjuntos de iê-iê-iê em Aracaju e em outras cidades sergipanas. Juntando os nomes citados pelos depoimentos, a documentação oficial relativa à censura de espetáculos públicos, a divulgação dos clubes e dos shows e as notícias na imprensa, conseguimos detectar a presença de 19 conjuntos: *Top Kaps*, *Os Águias*, *Comanches*, *Trio Maravilha*, *Vikings*, *Os Átomos*, *Os Invencíveis*, *Panteras*, *The Tops*, *Os Apaches*, *Los Guaranis*, *Nino e seu conjunto*, *Brasa 10*, *Os Nobres*, *Cassino Royale*, *Spite Fire*, *Os Nômades*, *The Snakers* e *The Jet Boys*.

Relatar com detalhes a formação dos conjuntos, ações desenvolvidas entre pessoas que descobriram afinidades de interesse, é uma tarefa que só pôde ser feita por quem participou efetivamente daquele contexto. Dois membros do *Top Kaps* afirmam que o conjunto foi o pioneiro do iê-iê-iê em Aracaju. Edgar Silveira, um de seus fundadores, lembrando o início da cena disse:

Nós realmente começamos praticamente sozinhos. Depois vieram surgindo outros. Tinham pessoas que a gente até se dava, nós nos conhecíamos, por que esses conjuntos eram formados por pessoas que moravam na vizinhança. Mas esse tipo de música, salvo engano, me parece que nós fomos efetivamente os primeiros. Depois vieram, não necessariamente nessa ordem, *The Tops*, *Os Águias*, *Os Apaches*, *Os Comanches*, que eram garotos da minha faixa de idade [...]. Eram na maioria das vezes estudantes, eram músicos autodidatas que nem eu, que iam aprendendo com um e com outro e juntavam e depois faziam uma coisa bonita e agradável (2013, p. 3).

Sobre esse pioneirismo, José Augusto dos Santos, guitarrista da primeira formação, lembrou:

nós éramos realmente, os representantes sergipanos da Jovem Guarda. Então nesse movimento, outros cantores começavam a aparecer, como no caso, Marcos, conhecido como Marcos Chulé, na época. Irmão, Tonho Baixinho [...]. Outros

grupos, como *Spite Fire*, *Os Nômades* e muitos outros grupos, vieram seguindo o *Top Kaps* e aí houve esse movimento nessa época (2012, p. 4).

Essa primazia foi confirmada pelo baixista Manoel Nascimento, que começou sua carreira no *The Snakers*. Falando desse momento, onde seu primeiro conjunto ainda tentava definir a formação, ele lembrou também o motivo que o levou a se tornar músico de iê-iê-iê:

E, interessante é que nessa época já tinha *Os Águias*, tava começando também e já havia os *Top Kaps*. Os *Top Kaps* [...] foi quem abriu a mente dos jovens que se identificavam a querer aquela experiência como músico. [...] Havia o Reinaldo Moura que criou um programa chamado Roteiro das Onze. Eu me lembro que a primeira vez que eu vi esse programa, que foi assim na Associação Atlética, ali na Vila Cristina também, no andar de cima, sábado de manhã. Assim ó! Os alunos do Atheneu, do Tobias, tava todo mundo. E quando eu via aquilo ali, rapaz, pra mim foi uma... Eu digo, é isso que eu quero fazer na vida. Mas por enquanto era somente o sonho. E com o andar do tempo, aí veio a ideia de formar um conjunto, *The Snakers*, por exemplo, que eu fui tocar. Esse foi o início de tudo (2018, p. 2).

O critério para ser parte de um conjunto não era prioritariamente a destreza em relação a um instrumento musical. Como normalmente todos eram músicos iniciantes, o que contava era a amizade e os interesses em comum:

Em determinado momento, com amigos que tocavam alguma coisa também, resolvemos nos juntar e fazer um conjunto. Naquela época se chamava conjunto, hoje se chama banda. Nós morávamos perto e começamos a ensaiar e tocar e a coisa criou certo corpo e viramos até semiprofissionais. Nós não éramos profissionais de música, mas em função de compromissos, a gente tinha que investir e tocávamos em festas, com cachê e tudo isso (SILVEIRA, 2013, p. 2).

Uma trama entre amigos também resultou na formação do *The Tops*:

O Pascoal já mexia com música. Ele formou um grupo antes, só brincando com amigos. Então Ivan Rollemberg, já falecido, que foi nosso secretário, e era amigo de Pascoal me levou até ele e disse: olha tem um cara lá que toca violão e tem uma guitarra. Aí eu fui pra casa de Pascoal e ficávamos, ele na bateria e eu com amplificador na guitarra, fazendo som. Pascoal já conhecia Marcos, que era outro guitarrista, que já tinha tocado com ele antes. Então na casa dele, os três que tocavam. Mais adiante, eu tinha um amigo, Carlinhos. Eu fiz ele tocar baixo com a gente. Ele queira aprender a tocar o baixo, mas disse que, em compensação, ele gostava de bateria e eu tinha que ir pra casa dele, ficar tocando com ele na bateria, mas ele tocando baixo com a gente. Então começou aí, com os quatro *Tops* iniciais (MELO, 2012, p. 2).

Quem tivesse o seu instrumento, já dava um passo para se encaixar em um grupo, como aconteceu com José Augusto dos Santos. Ele relatou que já havia tido uma experiência no conjunto *Dreher*, que tocava em bailes no interior, com repertório variado, cantando boleros, sambas-canção e outros estilos. Com o final do conjunto, ele ficou com a guitarra e foi convidado a se incorporar ao *Top Kaps*:

Aí já de posse de alguma experiência, sendo detentor de uma guitarra, que adquirimos do extinto conjunto *Dreher* de Itabaiana, começou aqui, em Aracaju, o movimento da Jovem Guarda. Edgar, Paulo Amilcar, Sergio Boto, já tinham iniciado um conjunto para a música Jovem Guarda. Aí eles me convidaram, por que a minha guitarra era uma guitarra solo, era uma guitarra mais aguda. E passei a fazer

parte desse conjunto, o *Top Kaps*, cujo líder era Edgar Silveira, conhecido como Edgarzinho (2012, p. 3).

Os Invencíveis foi um conjunto formado na cidade de Riachuelo, que fica a 32 km da Aracaju, que teve um início parecido com os já relatados aqui. Mas o depoimento de Henrique Vila Nova deixa transparecer algumas ações que, por certo, eram mais comuns em cidades menores: uma campanha arrecadatória e a ajuda do prefeito:

Menino, conversando com um e com outro, eu falei, vamos formar um conjunto? Vamos. Aí o que fizemos? Eu, Zé Renato, Messias Hipólito, Ari, já falecido, e Jeová de Freitas, o baterista. Fizemos uma lista e saímos pedindo dinheiro, a um, a outro. Tinha aqueles que diziam, vá trabalhar vagabundo! Até que conseguirmos comprar, com ajuda do prefeito, na época o doutor Júlio César Leite Sobrinho, em Itabaiana, os primeiros instrumentos: três guitarras, naquela época era a guitarra solo, a base e o contrabaixo e uma bateria. E começamos realmente a tocar (2012, p. 4).

A formação dos conjuntos teve como característica a quase ausência de mulheres. Não sendo exclusividade da atividade musical, a participação feminina na vida pública era minoritária em diversos campos.

Exemplificando pela política, nas eleições de 1962, entre os eleitos em Sergipe para governo do estado, Senado, Câmara Federal e Assembleia Legislativa, não havia nenhuma mulher. Em 1970, Maria Auxiliadora Santos foi eleita deputada, passando a ocupar uma das 15 vagas na Assembleia Legislativa (WYNNE, 1973, p. 260-261).

Na área da Educação, onde as mulheres notadamente tinham maior presença enquanto professoras, quando se tratava de cargos de gestão, a coisa era diferente. Em 1963, foi empossado o Conselho Estadual de Educação, como uma das etapas para a implantação de uma universidade em Sergipe, das doze vagas, três foram ocupadas por professoras (e 342; BRETAS; OLIVEIRA, 2014, p. 158).

Na música feita em Sergipe, cantoras se destacaram nos programas de rádio desde o início das transmissões, em 1939. Mas no período da Jovem Guarda, uma das poucas a furar esse bloqueio foi Lina Sousa Marotta, que, com suas irmãs e amigas, teve participação nesse momento movimentado da cultura local. Segundo seu relato, era difícil se misturar:

Então a nossa atividade musical na época era assim, e era uma espécie assim de meninos com meninos e meninas muito poucas. Os meninos dificilmente davam oportunidade para a gente. Mas assim, como a gente tinha alguma vivência musical mais conjunta em irmãs, então a gente ficava sempre sem se misturar também, que não tinha muito espaço (2018, p.3).

Mesmo assim, elas não se abateram e formaram seus próprios grupos:

[...] ainda nos anos sessenta, eu com minha irmã, a gente formou uma dupla. Depois a gente, tinha umas meninas, umas meninas que eu dava aula, acho que era Hilda a outra, não me lembro o nome no momento. A gente formou um trio, era Trio Maravilha. A menina era baixista e eu e minha irmã a gente cantava, ela tocava bateria e eu tocava piano e violão. Então a gente se apresentou muito, o Trio

Maravilha na Rádio Cultura, a gente se apresentou nos clubes [...] (MAROTTA, 2018, p. 3).

Formados os grupos, restava agora ocupar os palcos. O canal principal de divulgação era a participação nos programas de rádio direcionados à música jovem. Segundo Almeida,

“Os Brotos Comandam”, mais precisamente esse programa que eu fazia, contribuiu de certa maneira para incentivar o surgimento de novos grupos e incentivar inclusive, o movimento aqui no estado. Inclusive o movimento dos grandes festivais que paralelamente aconteceram durante a Jovem Guarda. [...] Muitos conjuntos surgiram: *The Tops*, principalmente *The Tops* (2013, p. 5).

Enquanto o programa de Alves era em estúdio, o “Roteiro das Onze”, apresentado por Gilvan Fontes da Hora, funcionava da seguinte forma: de segunda a sexta era feito no estúdio, com o uso de discos. No sábado, tinha uma edição ao vivo, no auditório da rádio. Era a oportunidade para os conjuntos se apresentarem, sendo vistos por aqueles que compareciam ao auditório e ouvidos em todo o estado e até fora dele. Pereira lembra que

Também tinha Luiz Trindade que tinha um programa na Rádio Difusora, que dava espaço à Jovem Guarda. A gente lançava música muito. Aí na época, o programa de calouros que tinha na Difusora, que hoje em dia é Aperipê, Luiz Trindade fazia esse programa. E surgiu um monte de artista cantando iê-iê-iê, que era o sucesso (2018, p. 5).

E a estratégia dava resultados. Logo os conjuntos começam a ser requisitados para festas particulares e bailes nos clubes sociais da capital e também no interior. José Augusto dos Santos comentou que

A principal atividade desse conjunto no início era participando de festas familiares, principalmente shows na Associação Atlética e no interior do estado. Muitos interiores nós viajamos, sempre com a divulgação da música jovem. Posteriormente, foi inaugurado o ginásio Charles Moritz (2012, p. 3).

Antônio Pereira, que fez parte dos *Nômades*, do *The Tops*, dos *Vikings* e dos *Comanches*, conta que “a AABB deu um espaço muito grande. Tinha a Associação Atlética e o Iate. Eram os três clubes melhores. E tinha o Vasco. Esses são os quatro clubes melhores que tinham no estado. A cidade era pequena e a gente tocava sempre nesses espaços” (2018, p. 4).

O interior de Sergipe passou a ser frequentemente visitado pelos conjuntos de Aracaju. O circuito de clubes se mostrou muito acolhedor em relação a esses jovens e sua música.

os espaços no interior, tinha Lagarto, Itabaiana, Estância, Propriá. Propriá era o maior reduto A gente tocava no Cavaleiro da Noite, tocava no Tênis, na AABB... Toda, toda cidade do interior tinha um clube. A gente viajava pra tocar nos clubes (PEREIRA, 2018, p. 5).

Edgar Silveira confirma essa informação e acrescenta outros lugares em que os *Top Kaps* tocaram, mostrando que havia uma alcance desses conjuntos para além das fronteiras do estado:

E tocávamos também muito no interior, em festas de formaturas, festas de padroeira. Tocamos muito no estado da Bahia, em Antas, em Paripiranga, Coronel João Sá, cidades mais perto daqui. Tocamos também em Penedo [Alagoas]. [...] E aqui no interior todo: Carira, Frei Paulo, Itabaiana, Propriá, Simão Dias, Lagarto, Estância. Às vezes era comum, ao invés de ser baile era só show. E aconteciam no cinema, os shows. Os bailes normalmente era em clube, em AABBs, que tem basicamente no interior e Associação Atlética que tem no interior. E outras vezes eram em cinema, das cidades do interior (2013, p. 4).

Semelhante aos *Top Kaps* o *The Tops* foi outro que chegou longe, tocando no interior dos estados vizinhos e participando até de eventos em locais mais distantes, como um festival na cidade de Natal (RN) e uma apresentação em Garanhuns (PE):

a gente foi convidado pra participar de um festival de conjunto em Natal (RN). Veio um ônibus, pegou um conjunto em Salvador, de rock, era com Perinho, gente já famosa. Passaram aqui em Aracaju, pegou *The Tops*, pegou um conjunto em Maceió, e foi subindo. O da Paraíba já foi por lá, o de Recife e o de Natal. Então teve esse festival e a gente tava lá no meio (MELO, 2012, p. 6).

Manoel Nascimento, baixista que também tocou nesse conjunto lembra o sucesso que fizeram na cidade pernambucana:

Eu me lembro que nós fizemos uma vez um show em Garanhuns, que quando a banda começou a tocar, era um salão enorme, tava cheio, que quando a gente começou a tocar, foi incrível. A turma simplesmente parou de dançar, se sentaram assim, no chão, para ver a gente tocar. Era um show, não era mais baile. Quem queria dançar foi lá para trás e a turma ficou lá na frente assistindo a gente tocar (2018, p. 8).

O interior de Sergipe também teve seus representantes no iê-iê-iê. E eles tinham oportunidade de uma repercussão maior quando o “Roteiro das Onze” aportava em sua cidade. A atração, uma vez por mês, era apresentada direto de Lagarto, Estância, Propriá ou Itabaiana, cidades onde a rede telefônica possibilitava a transmissão, segundo Gilvan Fontes da Hora. Ele lembra os nomes de alguns desses grupos e de como era feito o programa:

Em Itabaiana tinha uma banda que se apresentava aqui no programa, *Os Nômades*. Propriá tinha *Os Átomos* que se apresentavam lá e cá. Lagarto tinha *Los Guaranis*. Estância já tinha outra banda. E a gente juntava essas bandas e fazíamos o programa também de auditório, com a participação de calouros, com prêmios, que a gente conseguia no comércio (2013, p.3).

Através da repercussão que conseguiam em apresentações como essas, os conjuntos do interior recebiam convites para tocar na capital. Perguntado se os *Invencíveis*, de Riachuelo, tocavam em Aracaju, Henrique Vila Nova confirmou:

Tocamos, tocamos muito. [...]. E toda vez que nós vínhamos tocar aqui, lançávamos *The Fevers*, que era a coqueluche do momento. E o desejo nosso era tocar na Associação Atlética, onde tinha aquela matinê. Até que conseguimos tocar na Associação Atlética, não sozinhos, mas acompanhado de *Los Guaranis*. Essas duas bandas tocaram também no aniversário do Iate Clube, outra coisa sensacional. E tocamos no Vasco [...] (2012, p.5).

Os conjuntos locais também se beneficiaram das visitas que os astros da Jovem Guarda, e até de outros estilos, faziam à cidade. Geralmente, um deles era convidado para fazer o show de abertura para as apresentações desses artistas. Uma prática também comum era o uso de conjuntos locais para acompanhar os artistas que vinham sem uma banda.

O contato inicial era feito pelo empresário contratante, que já acertava os detalhes para que, quando chegasse à cidade, o cantor ou a cantora já tivesse seu acompanhamento garantido. Por conta disso, os garotos locais, de repente, se viam dividindo o palco com artistas de destaque nacional.

Manoel Nascimento, através de suas lembranças, mostra como essa prática era frequente:

Eu mesmo toquei três vezes com Jerry Adriani, toquei três vezes com Wanderley Cardoso, toquei com Antônio Marcos, Nelson Ned, toquei com aquele, (cantarolando) há, há, há... Paulo Diniz, no começo dele. Toquei com Marcio Greyck. Toquei [com] Paulo Sérgio, quem foi mais... Só nunca toquei com Roberto nem com Erasmo por que esses caras vinham aqui e traziam as bandas deles. E Ronnie Von também trouxe a banda dele. Mas muito desses cantores menores, que não eram tão famosos, vinham e pegavam os músicos daqui (2018, p. 3).

José Augusto dos Santos lembra que os *Top Kaps* foram bastante acionados para fazer a abertura dos shows dos artistas nacionais:

Fazíamos a abertura desses shows, em que participavam todos os artistas da época, como Roberto Carlos, Wanderley Cardoso, Erasmo Carlos, Jerry Adriani, *Renato e seus Blue Caps*, que era um dos grupos mais representativos da Jovem Guarda, os *Golden Boys*, *Trio Esperança*, Eduardo Araújo, Martinha, Antônio Marcos. Eles eram convidados e iam fazer shows no Charles Moritz. E já que o nosso grupo na época era, pelo que a gente sabia, o único voltado para a Jovem Guarda, nós fazíamos a abertura dos shows (2012, p. 3).

Uma característica dos conjuntos formados em Aracaju foi o não investimento nas composições próprias. Não que elas não existissem. Mas, segundo alguns dos próprios compositores, não havia espaço para que elas entrassem no repertório, como testemunha Antônio Pereira: “eu fazia composições e comecei cedo. Mas a gente não tinha chance de mostrar essas composições, porque o mercado era voltado pra música nacional, de sucesso do iê-iê-iê” (2018, p. 7).

Havia resistência também dentro dos conjuntos. Lina Sousa Marotta registra sua frustração com as companheiras do *Trio Maravilha*: “tinha vontade de compor, [...]. Eu não tinha assim, um apoio delas para compor. [Diziam] ‘Quem é que vai querer ouvir isso? Ninguém vai querer ouvir isso’. Na cabeça delas passava que ninguém gostaria de ouvir” (2018, p. 8).

Essa situação aproxima-se do que aconteceu no Iê-iê-iê em Teresina, capital do Piauí, segundo Pedro Ferreira. Ele cita vários motivos para a ausência de uma produção autoral do

conjunto *Os Brasinhas* e dos outros seguidores de Jovem Guarda local: desconhecimento técnico sobre música; falta de incentivo comercial pela ausência de gravadoras; falta de tempo por conta do excesso de compromissos; e o medo do estranhamento do público, acostumado com o repertório de sucessos radiofônicos (2006, p. 45-47).

Continuando como conjuntos de *cover*, os jovemguardistas de Aracaju, como os do Piauí, conseguiram se estabelecer atendendo as necessidades do mercado local. Com a consolidação do movimento, os conjuntos aracajuanos começaram a desfrutar dos resultados, já que as apresentações passaram a lhes render cachês. Esse dinheiro, geralmente, tinha uma parte reinvestida na própria estrutura do grupo, como a compra de roupas para as apresentações.

Segundo os entrevistados, no início a tendência era seguir o exemplo dos *Beatles* do começo da carreira, quando eles adotavam figurinos comportados, com ênfase nos terninhos. Como disse Vila Nova, “conjunto que não tinha farda, não era conjunto. Então, a gente tinha que fazer a farda, paletó, aquele negócio, tudo organizado, certinho” (2012, p. 6).

Esse estilo foi adotado também pelo *Top Kaps* desde o começo:

Como os *Beatles* eram referência para nós e os *Beatles* sempre foram muito elegantes nas apresentações, nos discos, nas capas das revistas, então, no nosso conjunto a gente sempre tocava com, um tipo, uma fardazinha padronizada, todos nós, com uma roupa, às vezes uma camisa branca com colete, de outra cor e tal. Às vezes, o cantor, quando tinha a época do crooner, tinha uma roupa diferente, porque ele era um cara diferente. Mas nós primávamos por ter uma roupa, não era roupa cara, era roupa simples, mas padronizada (SILVEIRA, 2013, p. 8).

Gilvan Fontes da Hora, falando sobre o figurino dos conjuntos, colocou outros elementos como influência: Elvis Presley e Roberto Carlos.

A roupa do pessoal realmente era uma roupa diferente das de hoje. Completamente diferente. É só você pegar uma gravação de Elvis Presley, que na época também despontava e você vê o tipo de roupa. Então o pessoal se inspirava muito, por exemplo, nas roupas de Elvis Presley, se inspiravam muito na roupa de Roberto Carlos, desse pessoal todinho. O cabelo era cabelo grande. Eles faziam uma apresentação que chamava atenção tanto da parte musical, como da parte física também, das roupas que eles vestiam, do cabelo (2013, p. 6).

A fala de Hora apresenta outro elemento que se tornou característico dos conjuntos: os cabelos compridos dos rapazes. No meio da década, o simples uso de franjas por parte daqueles artistas já scandalizava parte da sociedade, com a proximidade de seu final os cabelos grandes foram cultivados e tiveram ampla aceitação por parte de quem fazia parte da Jovem Guarda.

Eduardo Teles, que estudou a vida profissional dos barbeiros de Aracaju, detectou que os profissionais que atuavam nessa área passaram por dificuldades por conta dessa nova moda. Ainda mais que havia vezes que a própria esposa ou namorada não permitia que o

indivíduo fosse ao salão para cortar o cabelo. O impacto teria sido tão grande que causou até mudanças na profissão.

Para o mercado de trabalho que os barbeiros representavam, o chamado ‘tempo dos cabeludos’ foi muito mais que um período de decréscimo na quantidade de serviço, ou mais que uma moda passageira. As mudanças de comportamento, as transformações nos costumes abalariam para sempre a identidade laboral dessa categoria (2012, P. 35).

Essa parte estética causaria alguns conflitos entre esses jovens e a sociedade aracajuana. Afinal, embora tachados de alienados por parte da intelectualidade brasileira, os roqueiros dessa época tinham seu modo de contestar os modelos sociais. Eles aderiram a uma música que trazia, em seu bojo, uma quebra de padrões comportamentais consolidados no vestuário, na linguagem verbal e corporal e no direcionamento que os adultos escolhiam para as vidas dos seus filhos e filhas.

Manoel Nascimento, o Pithyu, estava com 19 anos em 1965. Ele relata sua lembrança sobre essa questão, mostrando que:

Alguns pais não viam isso com bons olhos. Por quê? Os conjuntos realmente partiam da classe média. [...] E todo mundo sabia que músico não ganha dinheiro, todo mundo sabe como é vida de músico, é complicado, né? [...] Enquanto a gente tava, brincando, tudo bem. Agora para assumir responsabilidade ele aí não aceitava (2018, p. 5).

Essas declarações mostram a representação dos ídolos da Jovem Guarda como pessoas que podiam ser admiradas, mas cujos passos não deveriam ser seguidos. Isso apesar de ser de conhecimento geral o dinheiro que eles ganhavam e o *status* que eles adquiriam. Ao que parece, nem isso conseguiu mudar a imagem que a música como profissão tinha, principalmente em cidades mais provincianas.

3.4 A REPERCUSSÃO SOCIAL

Com os conjuntos em plena atividade, tocando na capital e no interior e ocupando espaços na programação do rádio, o movimento passa a ter repercussão nos diversos âmbitos da cultura aracajuana. Nacionalmente, existia uma disputa de espaço entre os artistas que adotaram a estética do *Rock* já devidamente processada pela revolução da *beatlemania* e outros que se diziam defensores da “verdadeira” música brasileira.

Era uma época de nacionalismos de esquerda e de direita, cada qual a seu modo. No meio dessa disputa político-ideológica, os jovemguardistas aparecem incorporando em sua aparência, uma clara influência internacional, que acaba por colocá-los na mira dos dois grupos. Sua posição era de contestação moderada ao sistema vigente, concentrando a sua

atenção em reivindicações comportamentais e não em uma disputa pelo poder político (NAPOLITANO, 2010, p. 86, 110 e 263).

A convivência dos jovemguardistas aracajuanos com a repressão política não se deu da mesma forma que a dos estudantes e trabalhadores que eram ligados às políticas de reformas do governo de João Goulart e, depois, à resistência contra o golpe. Porém, eles passaram por situações que remetem ao abuso de poder por membros de órgãos de repressão, muito mais por discordância em relação ao seu comportamento e às suas escolhas estéticas do que por posicionamentos políticos. É o que se depreende do relato de Antônio Pereira:

a polícia parava pra querer tomar os instrumentos, queria cortar cabelo, às vezes [...]. No regime militar é duro, a coisa era dura. Eles não apoiavam esse negócio de iê-iê-iê, não, não apoiavam não. A gente brigava com o sistema, brigava com o sistema, por que as roupas coloridas, as calças boca-de-sino, as camisas tudo chamava atenção. E a sociedade não aceitava, muita gente pressionava (2018, p. 6).

Esse mesmo músico aponta que as contestações feitas em letras de música viriam a acontecer um pouco mais tarde, entre o final da década de sessenta e o início da próxima, momento em que os conjuntos sobreviventes do movimento Jovem Guarda passaram por mudanças em termos de som, atitude e estética. Esse momento é alvo de uma parte posterior desse trabalho.

Embora haja esses relatos, mostrando que esse tipo manifestação em relação aos adeptos do iê-iê-iê, é fato também que a tomada de poder por uma parcela da sociedade que primava pelo conservadorismo não freou a ascensão desse estilo musical, que notadamente ocorreu após o golpe. Uma forma de contestação dos jovens envolvidos com ele acabou sendo a adoção de figurinos considerados extravagantes, cabelos grandes e gírias, entre outros elementos, mostrando um convívio que remete ao conceito de estratégias de consenso, onde cada parte (nesse caso, conjuntos e órgãos de repressão) abre mão de algo (AZEVEDO, 2012, p.5).

Uma prática normalmente associada à atividade artística naquele período era o uso de entorpecentes. Sabe-se, através da literatura especializada na música *pop* mundial, que grandes ídolos musicais daquela geração, como os *Beatles* e os *Rolling Stones*, a partir de certo momento de suas carreiras, consumiram maconha e LSD (DAVIES, 1968, p. 66, 237).

Em Sergipe, o uso da maconha não era novidade, tendo sido registrado em trabalhos de Rodrigues Dórea, em 1915, e Garcia Moreno, em 1958. Na imprensa local, essa prática aparece como estando em crescimento no ano de 1966 (SOUZA, 2012, p.19, 110; LACERDA, 1966, 5).

Sobre esse assunto, o que conseguimos apreender através das palavras de nossos entrevistados é que eles tinham conhecimento e consciência dessas situações. Gilvan Fontes da Hora chegou a dizer que sabia existir na cidade “uma besteirinha, uma maconha, um negócio desses, mas não tinha as drogas de hoje” (2013, p.4).

Houve, dentre os entrevistados, que admitisse ter conhecimento de uma associação entre o mundo artístico e as drogas. Porém, essa mesma pessoa foi veemente ao negar o uso de qualquer substância entorpecente ilegal no cenário dos conjuntos de iê-iê-iê na capital sergipana:

tinha aquela história de que músico era boêmio, músico não queria nada, então havia sempre uma certa reação. Também havia uma preocupação muito grande, porque se propagava muito o uso de drogas por parte do músico, o que não deixa de ter sido verdade em determinadas situações. Eu tive conjunto durante muitos anos, depois eu tive boate, discoteca e nunca coloquei na minha boca um cigarro de maconha e nenhum tipo de entorpecente, nem o pessoal que nós andávamos juntos. [...] No meu conjunto ninguém usou. Tomava-se um uisquinho para relaxar (SILVEIRA, 2013, p. 5).

Tendo participado do mesmo conjunto que Silveira, José Augusto dos Santos seguiu a mesma linha em seu depoimento, reforçando a questão do bom mocismo que se costuma colocar como característica da Jovem Guarda:

E a Jovem Guarda, ela não era um movimento assim, como os *hippies*. Era uma coisa bem comportada. O objetivo da Jovem Guarda, realmente, Roberto Carlos, que era o líder, ele com Erasmo, eles não eram rebeldes a ponto de contestar os costumes e a sociedade. Era mesmo a expressão da música. Tanto que na época foi onde se iniciou a questão das drogas, que alguns grupos já começaram a utilizar a maconha. E o nosso grupo aqui, uma das características nossa era essa: todos eram pessoas de família, eram pessoas da sociedade normal. Não havia essa infiltração, essa coisa. Embora a gente soubesse que no Rio, em outros grupos, já começou a surgir o hábito do uso das drogas (SANTOS, 2012, p. 5).

Manoel Nascimento lembrou um aspecto que pode ter freado naqueles garotos o ímpeto para seguir seus ídolos e ter certos tipos de experiências nessa área: a repressão policial. “Se um jovem na época fosse pego com uma pontinha de maconha e a Polícia Federal pegasse, ali era não sei quantos anos de prisão” (2018, p. 7).

A cena de iê-iê-iê em Aracaju não gerou carreiras sólidas para os conjuntos, no sentido de uma divulgação mais ampla, com a contratação por gravadoras ou a migração para os centros irradiadores da música naquele momento. Os registros sobre aqueles músicos são esparsos na imprensa da época, muito mais preocupada com questões políticas e econômicas. As notas sobre os conjuntos, quando apareciam, eram em colunas sociais, associadas à divulgação de festas ou bailes e sem registro fotográfico.

Mesmo assim é seguro afirmar que Aracaju teve seus dias de agito, com as “jovens tardes de domingo” sendo vividas pelos filhos de classe média, não só em frente da televisão,

assistindo o Jovem Guarda, mas, principalmente ao vivo, nos clubes sociais e cinemas. As guitarras, com seus sons estridentes, eram tocadas por garotos que, no outro dia podiam estar sentados na mesma sala de quem os havia assistido, participando de uma aula no Colégio Estadual.

4 A MÚSICA EM ARACAJU NO PÓS-JOVEM GUARDA

Toda essa movimentação foi marcada pela influência do estouro nacional do iê-iê-iê, capitaneado pelos ídolos associados ao programa Jovem Guarda, a partir de 1965. Com o sucesso, o nome do programa acabou se tornando uma grife a ponto de artistas que nunca se apresentaram lá, sendo alguns seus concorrentes por apresentarem atrações televisivas similares, aparecerem na imprensa com associação direta a ele. Essa característica se estendeu aos conjuntos de Aracaju, tanto em notícias dos jornais contemporâneos, como na memória de quem viveu aquele momento (PINTO, 1967, p. [33]).

Porém, em fins de 1967, a audiência do Jovem Guarda estava em queda, o que causaria no ano seguinte sua retirada do ar, precedida pela saída de Roberto Carlos do corpo de apresentadores (ARAÚJO, 2006, p.182-183).

Segundo Nelson Motta, a crise, na verdade, atingira não só o Jovem Guarda, mas o formato dos programas musicais que fizeram tanto sucesso desde o início daquela década. Especificamente sobre esse programa, ele detectou que seus apresentadores perceberam a mudança de seu público por conta do amadurecimento da idade adulta e pelos questionamentos sociais e culturais mais radicais dos movimentos capitaneados pela juventude em várias partes do mundo:

Roberto Carlos deve ter parado um pouco e ouvido o que acontece pelo universo da música jovem no mundo inteiro. A juventude é atuante, pra fora, aberta, deseja participar e participa através de canções com um ritmo muito violento, agressivo, quase com raiva. É o reflexo do inconformismo do jovem. Não existe nada mais antijuventude que esses insuportáveis e melosos “iê-iê-românticos”, na base do te-amo-te adoro-te amo (1969, p. 51).

Naquele momento, outro formato de programa musical ganhava força na televisão: os festivais. Sobre um dos primeiros, o I Festival de Música Popular Brasileira promovido pela TV Excelsior em 1965, Ricardo Alexandre, constatou que, “mesmo sem alcançar uma grande audiência, o festival deixou claro que existia uma fórmula a ser explorada” (2009, p.49).

Zuza Homem de Mello reforça essa visão, dizendo que “A despeito de a audiência não ter sido espetacular, a partir do Festival da TV Excelsior, a música brasileira pela TV não seria mais a mesma. [...] No novo modelo, havia outro elemento: o público” (2003, p. 51).

Mesmo tendo cronologicamente um começo anterior ao Jovem Guarda, esses eventos alcançaram maior longevidade. Eles foram fundamentais para a formação do que passaria a ser conhecida como MPB. Em suas diversas edições, surgiu para o grande público, parte dos cantores e compositores que dominariam o cenário musical nas próximas duas décadas, pelo menos.

Um dos elementos presentes neles era a celeuma sobre o que era a verdadeira música brasileira, que fazia com que o estilo adotado pelos artistas do iê-iê-iê, principalmente o uso de instrumentos elétricos chegasse a causar reações de radical aversão:

Mal soube da inclusão de sua canção Domingo no Parque entre as classificadas para o 3º Festival de Música Popular Brasileira da Record, Gil pensou no Quarteto Novo para acompanhá-lo. Na primeira tarde livre, marcou uma reunião com o conjunto [...]. Estavam todos lá: o violonista Théo de Barros, o flautista Hermeto Pascoal, o violonista Heraldo do Monte e o percussionista Airtó Moreira. [...] "Eu quero uma coisa nova", foi logo dizendo o baiano. [...] "Junto com essa sonoridade nordestina e o lado jazzístico que vocês têm, eu quero colocar uma coisa na linha dos Beatles, uma coisa meio George Martin", resumiu. [...] O compositor nem teve tempo de explicar muito bem o que pretendia. Suas palavras soaram como uma inesperada blasfêmia no meio de uma seita religiosa. A resposta do quarteto foi curta e grossa: um sonoro "não". O mais chocado dos quatro músicos foi Airtó, que por pouco não se benzeu com um sinal-da-cruz, só de imaginar a possibilidade de ser obrigado a tocar junto com guitarras elétricas (CALADO, 2005, p.58).

Sintomaticamente, os ídolos da música jovem passaram a participar dos festivais como compositores ou intérpretes, se adaptando às exigências dos puristas da MPB e chegando a desagradar parte de seus seguidores. No festival da TV Record de 1967, "Roberto Carlos foi apupado por seus fãs por haver trocado o iê-iê-iê pelo samba." Esse paradigma começou a ser quebrado justamente ali, quando Gilberto Gil levou ao palco como acompanhantes, o conjunto de *Rock Os Mutantes* e Caetano Veloso tocou com os *Beat Boys*, ambos mostrando para o grande público a estética do movimento tropicalista (GIL; ZAPPA, 2013, p.141 - 143).

O sucesso desse formato de evento/programa de TV repercutiu em Sergipe, e competições desse tipo passaram a ser organizadas no estado. Embora haja notícias de um evento nesses moldes, realizado em 1968 na cidade de Estância, a 70 quilômetros de Aracaju, a capital sergipana teria seu primeiro festival da canção apenas no ano seguinte. O *I Concurso Sergipano de Música* foi promovido pelo jornal *Diário de Aracaju*, ganhando destaque na imprensa aracajuana desde a época em que sua ideia foi lançada, no mês de agosto, até depois de sua realização, em outubro (FONTES, G., 1969, p. 3; CAMPOS, 1969, p. 5).

Embora outros festivais tenham ocorrido depois, esse aparece como um marco de mudança na música local, que vivia um momento de predomínio dos conjuntos de iê-iê-iê. A movimentação musical de Aracaju protagonizada por esses conjuntos tinha como uma das principais características o repertório feito exclusivamente de canções alheias, já testadas junto ao grande público. Segundo alguns dos músicos envolvidos, não havia uma preocupação em ter repertório autoral ou, quando havia, eles sentiam dificuldades em introduzir suas canções, por conta da reação de colegas de grupo ou do medo de uma não aceitação por parte do público.

José Augusto dos Santos, guitarrista dos *Top Kaps*, lembra que o conjunto “copiava as músicas dos *Beatles*. [...], original dos *Beatles*. *Renato e seus Blue Caps* a nível nacional, que eu acho que era o que mais o nosso repertório tinha”. Em outro trecho da entrevista, falando da fase inicial, ele disse que “o grupo como era quase plágio, nós cobríamos aquelas músicas, as músicas de Eduardo Araújo, do Golden Boys, essa turma toda que já falamos” (2012, p. 4-5).

Gilvando Fontes da Hora confirma isso, contando que, em seu programa de rádio, o que os conjuntos apresentavam “era um repertório que se dividia entre músicas de Roberto Carlos, de Rossini Pinto, dos *Beatles*, dos *Rolling Stones*, de *Renato e seus Blue Caps*, *Fevers*. Esse pessoal da época mesmo que tocava Jovem Guarda” (2013, p. 3).

Henrique Vila Nova, dos *Invencíveis*, lembra-se que havia até mesmo certa perda de identidade, de tanto que se imitavam os artistas de sucesso, pois “naquela época, década de sessenta, nós éramos apelidados pelo conjunto *The Fevers*. Não são *Os Invencíveis*, aí é *The Fevers* cópia” (2012, p.4).

Mesmo tendo arriscado introduzir suas composições, Lina Sousa Marotta conta que não conseguiu quebrar a resistência de suas companheiras de grupo às canções autorais: “eu sempre aparecia com algumas músicas, mas as minhas irmãs mangavam. [...] Porque elas estavam acostumadas a cantar as músicas já prontas, já feitas, já de sucesso” (2018, p.7).

Zenóbio Alfano, dos *Águias*, foi mais radical, declarando que “nessa época, quando se falava em compor, éramos vistos como doidos. Os festivais [...] serviram para quebrar um pouco” (2018, p. 9).

Segundo Alfano, com a influência dos festivais da canção, alguns artistas e movimentos que se destacaram nos eventos nacionais começaram a servir de inspiração para os músicos locais. Aqueles compositores e seus estilos passaram, através da grande repercussão alcançada por sua participação nos eventos, a servirem de modelo para a música que passava a ser produzida em Sergipe logo após o auge da Jovem Guarda.

Exemplo disso está no *Diário de Aracaju*, do dia 02 de outubro de 1969, onde aparece o compositor Magner Andrade como “O Tropicalista” (figura 1), tendo em destaque uma foto com o “novo estilo” do artista, que estaria disposto a “aderir ao verdadeiro tropicalismo, o de Caetano Veloso e Gal Costa, pois é o que está na onda quente” (O TROPICALISTA, 1969, p. 3).

Figura 1 - Magner Andrade, com indumentária “tropicalista”



Fonte: Diário de Aracaju, 03/10/1969

Influenciados por esses artistas, os músicos aracajuanos tiveram a oportunidade para mostrar os frutos de sua criatividade no *I Concurso Sergipano de Música*. Mesmo sendo promovido por um órgão específico da imprensa, o festival repercutiu nas páginas de jornais concorrentes, como *A Cruzada* e *Gazeta de Sergipe* e teve ampla cobertura nas emissoras de rádio da capital.

O primeiro trouxe, em sua edição do dia 30 de agosto, a informação que, finalizado o prazo, haviam sido inscritas 78 canções. O segundo, em 08 de outubro, noticiou que, na primeira eliminatória, dali a três dias, seriam apresentadas 30 composições (FONTES, G., 1969, p. 3; ANGELICA, 1969, p. 4).

A esse festival foi dada tamanha importância que o *Diário de Aracaju* noticiou, em 1º de outubro, que os organizadores recorreram a pessoas que tinham comprovado conhecimento sobre música para que servissem de consultores na seleção das canções para a etapa eliminatória:

Hoje serão mantidos os primeiros contatos com os professores Alfeu, Irmã Maria Helena, José Maria do Nascimento, Berenice Barreto Andrade, Pedro Alves de Souza, Padre Samuel de França Barros, Leozírio Guimarães, Newman Ester Menezes Fontes, Maria Bernadete Andrade de Cerqueira e Zótico Guimarães, respectivamente professores de música dos colégios Arquidiocesano, Patrocínio S José, Pio X, Salesiano e Instituto de Educação Rui Barbosa, que serão fatores preponderantes para o sucesso do “1º CONCURSO SERGIPANO DE MÚSICA”, como membros permanentes da comissão de consultas (DIA 11 A PRIMEIRA..., 1969, p. 1).

Para acompanhar os intérpretes no festival, foi escolhido o grupo musical *Nino e Seu Conjunto* (figura 2), com quem o contrato foi firmado no dia 02 de outubro. Por meio das entrevistas, foi possível identificar o líder como filho do senhor José Orico (para alguns, Eurico), dono do estúdio Suprasom, direcionado à gravação de publicidade para as emissoras de rádio. Foi nesse local que alguns dos conjuntos do período do iê-iê-iê teriam feito algumas

gravações rudimentares prensadas em acetato, aqui citadas anteriormente (COMISSÃO ORGANIZADORA..., 1969a, p. 1).

Figura 2 - Nino e seu conjunto foi o grupo escolhido para acompanhar os intérpretes no Festival.



Fonte: Diário de Aracaju, 05 e 06/10/1969

Uma característica das músicas produzidas no Brasil naquele período, direcionadas aos festivais, era o apelo nacionalista, “retratando a situação do povo brasileiro naquele momento e o que era preciso fazer para que ele tivesse um destino mais feliz. Era essa a realidade tematizada pelo que se conheceria, nos anos seguintes, como música de festival” (MELLO, 2003, p. 35).

Isso se manifestou também em Aracaju às vésperas do Concurso. Exemplo disso é o texto publicado no *Diário de Aracaju*, onde, entre outras coisas, Antônio Cardoso exorta o público sergipano a prestigiar o evento, dando destaque para a juventude que “aprecia Roberto Carlos e outros, mas que também sabe apreciar um cantor como Jair Rodrigues, ou ainda como Elis Regina” e pregando que “temos que fazer despertar em cada jovem, o amor pátrio que cada um tem dentro de si, para a nossa música” (1969, n. p.).

A eliminatória do Concurso foi realizada no dia 11 de outubro e a final no sábado seguinte, dia 18. No espaço entre elas, mais especificamente no dia 15, o colunista da *Gazeta de Sergipe*, Ezequiel Monteiro, publicou um texto com ares de manifesto, estimulando músicos e organizadores a se unirem com o objetivo de fazer com que a música local rompesse fronteiras, conseguindo chegar às gravadoras e ao sucesso nacional. No seu

entendimento, “acima de quaisquer objetivos pessoais precisam os compositores inscritos no concurso e os demais criadores de música popular em Sergipe implantar uma atmosfera afirmativa de nossa capacidade conjunta nesse terreno, em busca de alguma projeção lá fora”. Continuando, ele diz que o problema dos músicos sergipanos não é a falta de talento, dando como exemplo alguns músicos que saíram do estado e alcançaram êxito de forma mais ampliada. Segundo ele, havia rumores que diretores de gravadoras viriam assistir o evento, abrindo possibilidades para a realização desse objetivo (1969, p. 3).

Essa é mais uma amostra da importância com que foi encarado o evento e como ele era visto como um divisor de águas para a produção musical local. Porém, uma nota, em *A Cruzada*, sugere que a oportunidade não foi bem aproveitada, já que, segundo o colunista, “faltou aos compositores que participaram do Festival de Música a ideia de gravarem em acetato, pelo menos as primeiras colocadas. O povo em geral desconhece as obras musicais apresentadas” (ELIAS, 1969, p. 8).

Segundo Antônio Pereira, o vencedor do festival fazia parte de um grupo de músicos que se reunia no local conhecido como Caixa D’Água no bairro Cirurgia, que ele reputa como os primeiros a se preocuparem com a criação de um movimento pela valorização da música sergipana. Ele destacou ainda que o autor de “Cruzada”, Marcos Antônio, “era muito ligado à Jovem Guarda” (2018, p. 6).

Repercutindo o sucesso do festival, a revista *Alvorada* dedicou uma página completa à cobertura da final, através de uma de suas colunas, destacando a classificação das canções:

1º lugar: CRUZADA, de Marco Antônio - 2º lugar, CHAMADA GERAL, de Marcos Melo e Ezequiel Monteiro - 3º lugar: MEU MUNDO, de Heribaldo Prata – 4º lugar: CANTO A IEMANJÁ, de Hunald Alencar e Antônio C. Melo – 5º lugar: CRENÇA, de Teotônio Netto (FONTES, J. A., 1969, p. 16).

O texto possibilita ao leitor de hoje, a visão de um contemporâneo do evento sobre seu ambiente, além de trazer vários nomes de intérpretes e compositores que dele participaram.

Alguns, como Hilton Lopes, Marcos Antônio, Marcos Melo, Edildécio Andrade e Teotônio Netto, aparecem nas entrevistas que fizemos com os participantes dos conjuntos de iê-iê-iê, como pessoas que em algum momento tiveram ligação com o movimento. Outros, como Dão, Helena Costa, Milton Silva, Dalva Cavalcante e Boaventura Viana não haviam sido citados, dando-nos a ideia de outros cenários musicais que se desenvolviam fora do ambiente jovemguardista.

Pelas características que a produção musical local adquiriu a partir desse festival, pelo envolvimento nele de algumas figuras que compunham a cena da Jovem Guarda aracajuana e, principalmente pela grande repercussão que ele teve nos meios artísticos, o evento serviu

como marco da mudança no cenário que estava posto. A valorização da canção autoral, as influências de artistas e movimentos surgidos nos festivais e a intenção de fazer a música feita em Sergipe romper as barreiras do estado fizeram parte dessas mudanças.

Não queremos dizer com isso que, a partir daí, os conjuntos foram extintos e que os principais palcos do iê-iê-iê aracajuano, como os clubes e os programas de auditório das rádios, passaram a ser ocupados por artistas autorais e com estilos musicais diferentes. Mas os depoimentos mostram que foi, nesse período, que os garotos passaram a fazer opções de vida, que incluíam uma continuidade das carreiras artísticas ou a dedicação aos estudos ou à vida profissional em atividades diversas. Mesmo aqueles que continuaram na música, passaram a produzi-la adotando outros estilos.

4.1 MUDAR PARA CONTINUAR

Em relação à atividade dos conjuntos, alguns deles continuaram se apresentando nesse momento, em paralelo à movimentação que acontecia no meio musical com a realização do festival.

Os Águias, por exemplo, animaram o Jantar Dançante do Iate Clube no mesmo final de semana da apresentação da etapa eliminatória do Concurso. Para o mesmo dia da finalíssima do evento, estava prevista a festa para a eleição da *Glamour Girl* 1969, também naquele clube, que contaria com a animação de *Os Nômades* e de *Nino e seu Conjunto*, mesmo grupo que estava escalado para acompanhar as canções classificadas do festival. O *The Tops* tocou no Clube dos Radioamadores de Sergipe (CRASE), na noite de 04 de outubro daquele ano. Já *Os Vikings* seriam a atração musical de uma festa beneficente em Itaporanga d'Ajuda, cidade a 29 quilômetros da capital (BARRETO, 1969a, n.p.; 1969b, n.p.; 1969c, n.p.).

Outro conjunto oriundo da Jovem Guarda que continuava em atividade ao final de 1969 era *Os Apaches*, que publicaram anúncio na revista *Alvorada* se propondo a tocar em bailes, casamentos e aniversários e mostravam que haviam alcançado um nível de organização tal que mantinha escritório para fins de contratação (ALVORADA, 1969, p. 22).

As entrevistas mostram, porém, que os músicos, que iniciaram o movimento em Aracaju, sentiram o desgaste do estilo em nível nacional, com a proximidade do final da década. Com isso, os membros dos conjuntos que continuaram em atividade, passaram a compor repertório próprio e incorporar as influências de estilos, movimentos ou artistas que se destacaram após o iê-iê-iê, como o Tropicalismo, o Clube da Esquina e o psicodelismo da

fase *Sargeant Peepers*, dos *Beatles*, e do movimento *Hippie* e seus festivais, como o de Woodstock.

Sobre isso, Antônio Pereira, o Tonho Baixinho, afirmou que

quando o Milton Nascimento surgiu, foi uma coisa maravilhosa pra gente, porque a gente viu uma tendência diferenciada da música brasileira. O iê-iê-iê era uma coisa descartável, meio simples de fazer, né? E o Milton Nascimento deu uma abrangência. [...] O que ajudou bastante nas nossas composições (2018, p. 6 - 7).

Manoel “Pithyu” Nascimento, parceiro de Tonho Baixinho (ou Tom Robson) em alguns dos conjuntos daquele período, também se recorda dessas novas influências e da recepção que eles tiveram quando começaram a introduzi-las no repertório:

[...] quando eu conheci Tonho, Tom Robson, aí a gente ouvia muito [a música internacional], mas também nós passamos a fazer a pesquisa em cima do trabalho da turma mineira. [...] Aquele disco Clube da Esquina, de Milton, ali foi uma porta que a gente utilizou para uma praia diferente. [...] A gente colocava músicas do Clube da Esquina e tocava no baile, cara (risos). E o povo aceitava! [...] Aí vem a Tropicália, Caetano... (2018, p. 8).

Lembrança semelhante tem Lina Sousa Marotta sobre a sua entrada no *The Tops*, já na virada da década, quando “o *The Tops* já não fazia assim, muito Jovem Guarda não. [...] Na época já era Milton, Ivan Lins, Erasmo Carlos que tinha música boa. Na época a gente fazia Milton Nascimento, pessoal de Minas, Clube da Esquina” (2018, p. 5).

Nesse mesmo sentido, a *Gazeta de Sergipe* publicou, em 1969, matéria sobre *Nino e seu Conjunto*, relatando que eles aproveitaram um baile em outubro de 69 na boate Cataventos, para apresentar seu novo repertório. O destaque seriam músicas de Jair Rodrigues e Wilson Simonal, denotando aí uma variação do estilo musical, antes calcado no iê-iê-iê (ANGÉLICA, 1969, p. 4).

Vale lembrar que os discos intitulados “*Tropicália ou Panis et Circencis*” e “*Clube da Esquina*” foram lançados respectivamente em 1968 e 1972. Porém, do mesmo modo que aconteceu com a Jovem Guarda, os artistas que deles fizeram parte ficaram associados a esses nomes enquanto denominação de movimentos musicais, tanto na literatura especializada, como na memória de quem se interessava por sua música.

Edgar Silveira, questionado se o seu conjunto tinha músicas próprias, cita que o momento em que as composições dos membros do *Top Kaps* começaram a entrar no repertório, foi após o festival:

Tínhamos [composições]. Marcos, Marcos Antônio, era muito bom compositor. Ele tinha músicas boas. Ele teve uma música que foi campeã de um festival aqui e cantamos em nosso repertório algumas músicas de Marcos, que à época foi um sucesso. Ele fez algumas versões, mas ele tinha composições dele de música e letra que teve repercussão boa por aqui (2012, p. 8)

A lembrança de Lina Sousa Marotta sobre o assunto remete também aos festivais que, como foi mostrado anteriormente, começaram a acontecer entre 1968 e 1969. Ela diz que “nesses festivais concorriam nomes como Tonho Baixinho, Irmão, Marcos Chulé, a turma da Caixa d’Água, Trio Atalaia, e tantos outros. Aconteciam no Teatro Atheneu, único na época, em praças públicas, no Charles Moritz” (2018, p. 3).

Fundador do *The Tops*, Marcelo Melo declarou que “a gente foi ter composições próprias depois que Tonho Baixinho entrou no conjunto” (2013, p.7). Esse mesmo artista é citado também por Manoel Nascimento, quando questionado sobre a produção de músicas próprias, em sua passagem pelo *The Tops*: “Tonho tinha música. Inclusive eu acompanhei Tonho [...] num festival de música estudantil no Charles Moritz” (2018, p. 9).

Dentre os festivais que aconteciam em diversas partes do país, alguns chegaram ser especializados, inclusive sendo usados para a descoberta de novos talentos do iê-iê-iê, como o I Encontro Nacional da Jovem Guarda, realizado em outubro de 1966, e o I Festival de Música Jovem de Brasília, no ano seguinte. Regionalmente, a imprensa pernambucana noticiava, em 1967, uma eliminatória do I Encontro da Jovem Guarda do Nordeste e que a final contaria com conjuntos de diversos estados da região, inclusive de Sergipe. Sobre esse evento, uma nota na *Gazeta de Sergipe* já havia sido divulgada, sem grandes detalhes, em dezembro do ano anterior. (FRÓES, 2000, p. 128 – 147; PINHO, 1967, p. 5; INFORMATIVO..., 1967, p. 2; 1º ENCONTRO..., 1966, p.7).

Em Natal, realizou-se em 1969 a segunda edição do Festival dos Festivais, direcionado aos conjuntos musicais (MEDEIROS, 1969, p. 4).

Marcelo Melo, em sua entrevista, relatou a ida do *The Tops* a um festival no Rio Grande do Norte, possivelmente em 69, onde estiveram conjuntos de outros estados do Nordeste:

Teve uma transformação com *The Tops*. Foi quando a gente foi convidado pra participar de um festival de conjuntos em Natal. Veio um ônibus, pegou um conjunto em Salvador, de *Rock*, era com Perinho, gente já famosa. Passaram aqui em Aracaju, pegou *The Tops*, pegou um conjunto em Maceió, e foi subindo. O da Paraíba já foi por lá, o de Recife e o de Natal. [...] E na época que a gente foi, foi todo mundo de terno, tudo bonitinho, terno azul claro, tudo se apresentando bonitinho na época. E quando a gente viu o negócio não tava mais assim. O pessoal da Bahia tocando *Led Zeppelin*, caindo no chão, tudo cabeludo. [...] E a banda da Paraíba, *Os Quatro Loucos Mais Um*, tocou o repertório dos *Mutantes*. [...] a gente ficou de boca aberta [...]. Então quando nós voltamos desse festival, Pithyu, que era o contrabaixista, disse que tinha aquele disco dos *Mutantes*. Então começamos a tirar as músicas e mexer no repertório (MELO, 2012, p. 6).

Em relação às mudanças de estilo musical dos conjuntos, outro fator citado nas entrevistas como decisivo é a parte musical do que acabaria conhecido como contracultura. Esse fenômeno, vindo dos Estados Unidos, foi fruto de uma geração que nasceu após a 2ª

guerra mundial, desfrutou de um momento econômico e tecnológico que favoreceu o consumo, mas se rebelava contra o serviço militar e o modelo de vida imposto pela geração de seus pais (FEIJÓ, 2009, p.4).

Sua influência no repertório dos conjuntos locais vai acontecer em uma fase onde o iê-iê perde força. “Nós captamos também o repertório de Woodstock, de Jimmy Hendrix, dos grandes artistas que surgiram naquele tempo e começamos botar no repertório da gente. Aí foi mudando, a música foi mudando [...]”, declarou Antônio Pereira (2018, p. 4).

O cinema novamente serviu de canal para que alguns daqueles jovens pudessem ter contato com as novidades do mundo, dessa vez com os aspectos da contracultura, como relatou Manoel Nascimento (Pithyu):

Aí veio o festival de *Woodstock*, que eu assisti três vezes no cinema, para pegar alguma coisa, absorver alguma coisa, ver todas aquelas bandas maravilhosas, *The Who*, *Jimmy Hendrix*. Então passei a ser um... Eu adorava *Jimmy*. Até hoje eu tenho discos dele aí, que eu guardei como lembrança (2018, p.8).

O filme a que se refere o músico, *Woodstock – 3 dias de paz, amor e música*, do diretor Michael Wadleigh, é um documentário que registrou o festival de música, realizado entre 15 e 17 de agosto de 1969, em Bethel, estado de Nova York (EUA). Apesar de não ter sido o primeiro grande evento musical desse tipo, *Woodstock* acabou consagrado, para o *Rock*, como a consolidação de um modelo pós-*Beatles* da primeira fase, trazendo mudanças importantes: no som, guitarras mais altas e distorcidas dividiam espaço com instrumentos orientais como a cítara; nas letras, as questões políticas e sociais apareciam com destaque aos protestos contra a guerra do Vietnã e a pregação a favor dos direitos civis.

A mudança do estilo musical dos conjuntos sobreviventes no final da década de sessenta aconteceu no mesmo período em que se dava a ampliação da vigilância e da repressão sobre as artes, com a promulgação do AI-5 no final de 1968. Embora o calendário dos clubes ainda mantivesse os conjuntos ocupados, tensões existiam.

Os jovemguardistas aracajuanos, que parecem ter sido inicialmente absorvidos e absolvidos pelos pais e pela comunidade, passam a ter que encarar uma sensação de que estavam sendo vigiados e a censura prévia de suas composições, quando passaram a inseri-las no repertório.

A percepção era de que a Jovem Guarda não era tão incomodada por não causar perigo, como concluiu Jairo Alves de Almeida:

É um período onde estava em vigor, a revolução de 1964, com os militares no poder. E havia muitas restrições em todos os campos, inclusive no campo musical. Na Jovem Guarda, porém, a restrição foi diminuta porque os jovens não ligavam muito pra política. Faziam música alegre, imitavam os artistas internacionais, como *Rolling Stones*, *Beatles* e tantos outros (2013, p. 2).

Manoel Nascimento apresenta uma visão diferente, mostrando que havia consciência sobre a repressão e o sentimento era de que se estava sendo vigiado. O negócio, segundo ele, era andar dentro da linha, já que “a Polícia Federal estabeleceu umas ordens que a gente tinha que cumprir”. Sobre os bailes, “tinha autorização da Polícia Federal, mas era tudo controlado”. Essa vigilância não se restringia às letras das músicas. O comportamento dos jovens músicos também era alvo da atenção das autoridades: “de vez em quando a gente via alguém mexendo nas caixas de instrumento para ver o que tinha dentro, que naquela época era uma repressão ferrenha em cima da gente” (2018, p. 6).

Esse clima de uma repressão, aparentemente moderada e disfarçada, mudaria com a aproximação do final da década. Ao mesmo tempo em que aqueles jovens chegavam à idade adulta, recebiam notícias de movimentos pelo mundo afora onde a juventude estava colocando para fora seus anseios:

O ressentimento contra um tipo de autoridade, a universidade, ampliava-se facilmente para o ressentimento contra qualquer autoridade e, portanto (no Ocidente), inclinava os estudantes para a esquerda. Assim, não surpreende de modo algum que a década de 1960 se tenha tornado a década da agitação estudantil *par excellence*. Motivos especiais a intensificaram neste ou naquele país — hostilidade à Guerra do Vietnã nos EUA (isto é, serviço militar), ressentimento racial no Peru, mas o fenômeno era demasiado geral para exigir explicações especiais *ad hoc* (HOBSBAWM, 1995, p. 235).

Esses acontecimentos repercutiram no Brasil e foram absorvidos também por alguns dos jovens músicos sergipanos em suas próprias canções, colocando nas letras, opiniões que chegaram a lhes causar problemas com a censura, pois, ao mesmo tempo,

Com o golpe militar, no entanto, a atividade censória passou por um processo de ressignificação de prática preexistente que não só consolidou a centralização do órgão na capital federal como também assumiu a censura política. Ao papel de mantenedora dos valores morais e dos princípios éticos, motivos alegados na criação do serviço na década de 1940, assimilou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação do organismo a partir do final da década de 1960 (GARCIA, 2009, p. 4).

Isso, inclusive, redundou até em um trauma para Lina Sousa Marotta, quando de sua atuação como compositora em um festival:

Participamos deste último [festival] em várias edições interpretando composições de Theotônio Neto [...]. Fomos parceiros da minha primeira composição, sendo ele o letrista, da música intitulada *Instante 7*, referindo-se aos sete anos de ditadura no Brasil. [...] Aí, Theotônio foi intimado pela Polícia Federal e a música censurada. Fiquei traumatizada como compositora e só voltei a compor uns cinco anos mais tarde (2018, p. 3).

Os compositores precisavam tomar cuidados com o uso das palavras para não passarem por problemas com os órgãos da repressão. Antônio Pereira falou à pesquisa sobre suas estratégias para enfrentar esse tipo de situação:

A gente não podia falar qualquer coisa porque ia preso. Então o protesto era pesado. Então a gente, pra fazer a música, pra uma composição era complicado, porque se tinha que raciocinar muita ideia pra poder não falar determinadas coisas pra não ir preso (2018, p. 6).

Outra experiência vivenciada por Lina Sousa Marotta ilustra também o momento, através de uma situação prática:

E aí essa música *Como pintar o sertão para dar de presente para o presidente*, a gente foi participar de um festival em Salvador, Festival da Música Popular. Foi até no Castro Alves, o festival. E quando chegou lá, a Polícia Federal proibiu a música. [...] Mas aí o autor estava com a gente, que ele acompanhou que ele era advogado e foi discutir com a Polícia Federal. Por que no final da música, estava assim, ele falava de tudo, (cantando): *mulher prenha na enxada sofrendo, a colheita morreu dentro da semente, sertanejo está ficando descrente, quando terminar e a verdade lhe mostrar, como se fosse um espelho; o seu quadro tem valor, põe o nome do autor; assinado em vermelho, em vermelho, em vermelho, em vermelho*. É o final. Aí, pronto, ‘não vai cantar isso não!’ Não podia, a gente não usava nem caneta vermelha, que não podia. Aí lá vai ele para Polícia Federal, e a gente esperando pra ensaiar, e nada. Passa a hora e nada dele chegar. Passou umas 5 horas lá na Polícia Federal, explicando aos dito cujos lá, que o que é que ele poderia rimar com espelho: ‘se o senhor me der uma palavra, eu substituo agora’. Aí ele ficou, foi discutindo, discutindo, discutindo, eu sei que eles liberaram. Apresentamos. Ficou mais ou menos em quarto lugar, quinto lugar (2018, p.7 - 8).

Com isso, percebe-se que, apesar do clima de repressão, algumas pessoas no meio artístico de Sergipe continuavam tentando colocar a liberdade criativa acima das imposições de pessoas e órgãos que, naquele momento, tornavam o trabalho com as palavras e as melodias uma profissão de risco. E, por vezes, não se intimidando. Ou como lembra Eleonora Brito, “O fato é que naqueles anos de forte censura a tudo o que parecesse subverter a ordem, nossos artistas colocaram em prática as mais diferentes formas de oposição ao estabelecido” (2012, p. 140).

O que se apreende desse momento de transformação da música sergipana, é que, embora ele tenha também sido influenciado por mais uma das estratégias do mercado fonográfico – a valorização dos festivais – houve uma mudança de pensamento. Os músicos locais passaram a trazer a público suas composições, mesmo que ainda misturadas com um repertório de *covers*. Apareceu também a intenção de tornar a produção local conhecida nacionalmente. Porém, ainda não seria dessa vez que a música produzida em Sergipe quebraria essa barreira.

A mudança de posição dentro da indústria de produtos culturais não acontecia, naquele momento, apenas por vontade de quem produzia a arte. Havia um mercado nacional praticamente consolidado, dentro do qual os talentos de cada região precisavam se deslocar até os centros que concentravam gravadoras, canais de TV já começando a transmitir em rede e as editoras de revistas de grande repercussão, para almejar o reconhecimento nacional.

Assim aconteceu com a gaúcha Elis Regina, com o capixaba Roberto Carlos e com os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, apenas para citar alguns exemplos, dentre os artistas de maior destaque à época.

Os entrevistados citaram casos como os do quarteto *Instant 4*, que depois de ir para Salvador, se transformou em *As Moendas* e acompanhou em shows e gravações, nomes como Toquinho e Vinícius de Moraes; ou Pedrinho Rodrigues, que se estabeleceu como sambista no Rio de Janeiro, gravando 10 LPs. Mas, desses, o que alcançou maior sucesso comercial, com carreira fonográfica sólida foi José Augusto Costa, ou José Augusto Sergipano, cantor de boleros e serestas, que gravou mais de 25 Lps (MAROTTA, 2018, p.; RABELO, 2017, p. 24; ALBIN, [s. d.], [n. p.]).

4.2 A DISPERSÃO

Quanto ao rumo que os componentes dos conjuntos deram às suas vidas, embora haja indícios documentais sobre a continuidade da carreira musical de alguns deles após o auge do iê-iê-iê, as fontes principais são os depoimentos colhidos.

Na documentação obtida durante a pesquisa, estão ofícios expedidos pela seccional sergipana da Ordem dos Músicos do Brasil. Como anexo a um deles, datado de 1974, aparecem os nomes de alguns dos conjuntos que transcenderam o período do iê-iê-iê, como *Medeiros e seus Big Boys*, *Brasa 10*, *Os Átomos*, *Los Guaranis*, *Os Invencíveis*, *Os Vikings*, e *The Tops* (ORDEM DOS MÚSICOS..., 1974a, n.p.).

Dentre as pessoas ouvidas para a pesquisa, houve os que abandonaram de forma total o meio artístico e os que continuaram na tentativa de alcançar um sucesso que os permitissem viver de arte, adotando outros estilos musicais ou enveredando paralelamente em campos artísticos diferentes, como o teatro e o rádio. No meio termo, também houve quem continuou na música, transformando-a em uma atividade paralela ao seu principal meio de vida.

Antônio Pereira destacou que “desses caras daquele tempo, acho que fui o único que não parou. [...] Eu disse, eu tenho que partir pra tocar minhas canções, minhas composições e parar de cantar as músicas dos outros”. Sobre seus colegas dos tempos dos conjuntos, ele soube dizer o destino que alguns tomaram: “vendo essa luta que a música não dava, aí meus amigos todos, todo mundo foi procurando saber, um foi ser agrônomo, outro ser economista, cada um foi procurando seu caminho, e eu fiquei sozinho” (2018, p. 8).

Ele aparecerá no cenário da música sergipana durante as décadas seguintes, como organizador e participante de projetos que visavam promover a união de compositores locais.

Foram tentativas de dar visibilidade aos projetos autorais, levando-os à população sergipana e buscando o rompimento de fronteiras para o reconhecimento em outras praças e até nacionalmente (JÁ EXISTE..., 1976, n.p.; IRMÃO E TOINHO..., 1976, n.p.; IRMÃO E TONHO, 1979, p. 4).

Djaldelina Marotta, a Lina Sousa, é outra que se manteve em atividade na música. Embora em alguns momentos da vida tenha tido empregos paralelos, como ser telefonista por quatro anos no antigo INPS e trabalhar em um escritório de uma construtora. “No momento em que o grupo acabou e as meninas decidiram não cantar mais [...] era uma forma de eu manter-me em São Paulo enquanto não decidia o que fazer da minha vida musical sem as meninas”, explicou. Ela e suas irmãs participaram nos anos setenta do grupo *As Moendas*, já citado aqui. Ela cita que, do pessoal da época em que participou do *The Tops*, “quem ficou da minha época na música foi Tonho Baixinho. O resto tomou outro rumo profissional e acabou”. O motivo para isso, segundo seu entendimento, seria que o mercado de trabalho para músicos em Aracaju “não tem condições. [...] Então chega um ponto em que a pessoa, diz, ‘não, basta, daqui eu não tenho para onde ir mais’. Tem que ir lá para fora” (2018, p. 9).

Além de ensinar música, ela continua compondo e se apresentando em espetáculos como cantora e instrumentista e comanda um programa de rádio. Em 2018 promoveu o show “Uma senhora Bossa Nova”, em comemoração aos 60 anos daquele estilo/movimento musical (UMA SENHORA..., 2018).

Edgar Silveira relata ter dúvidas sobre o ano em que o *Top Kaps* encerrou as atividades, mas tem segurança sobre os motivos: “as atribuições outras nos levaram a separar, sem nenhum problema. Mas, naquela época, a música não dava sobrevivência. Então cada um foi procurar a sua atividade profissional. Mas foi por volta de 70, 71 mais ou menos”. Ele optou por uma carreira no Direito. Sobre os colegas dos conjuntos, dá notícias de um membro dos *Nômades*, Jorge Alberto, à época conhecido como Beto, que se tornou engenheiro civil e professor universitário (2013, p. 9).

José Augusto dos Santos passou pouco tempo nos *Top Kaps*, se afastando em 1966, quando se formou em Química e foi para São Paulo. Diz que, a partir daí não se envolveu mais com música. Sobre os colegas de conjunto, contou que Paulo Amilcar se formou em Medicina, Edgar Silveira se formou em Direito e Sérgio Boto, seguiu carreira como músico (2012, p. 4).

Marcelo Melo, fundador do *The Tops*, falou sobre o final da carreira do conjunto, afirmando, sem tanta precisão, que entre 1974 e 1975, “acabaram *Os Águias*, *Os Comanches*.

The Tops ficou quase sozinha, não tinha mais com quem disputar. Aí resolvemos terminar, cada um foi pro seu lado” (2013, p.7).

Embora não tenha seguido carreira na música, ele aparece fazendo uma participação no show “Movimento do Tempo”, de Irmão e Tonho Baixinho em 1980 (SHOW MUSICAL, [1980], n.p.).

Sobre o fim do *The Tops*, Manoel Nascimento lembra que “Marcelo Tops [Melo], quando a banda se acabou porque ele me disse, ‘Olha, Pithyu, não quero mais continuar com a banda, se você quiser continuar, você fica com a minha parte’. E foi fazer agronomia”. Segundo ele, “todo mundo sabia que músico não ganha dinheiro, todo mundo sabe como é vida de músico” (2018, p. 11 e 6).

Com essa visão, ele trabalhou desde a década de 1960 em uma empresa pública como sua atividade principal, mas prosseguiu, em paralelo, tocando baixo, como no show em que acompanhou a dupla Irmão e Tonho Baixinho em 1978 no Centro de Turismo (SANTO, BAIXINHO..., 1978, p.8).

Somente em 2017, decidiu encerrar a carreira, se desligando de sua última banda, a *Água Viva*, passando a lidar com a música de uma forma diferente:

Hoje eu me desliguei de banda e passei a fazer o que, estudar. Tô estudando música como deveria ter estudado naquela época. [...] Naquela época se você me perguntasse o que é uma oitava eu não sabia, o que é a terceira, uma quinta, eu não sabia, uma quinta justa, eu não sabia, não. Era puro ouvido. [...] Eu só toco hoje quando eu me junto com Tonho e com Toninho, que a gente vai fazer uma brincadeira. Hoje eu toco só por diversão, exclusivamente por diversão (NASCIMENTO, 2018, p. 9).

Segundo ele, para continuar na música, muitos optaram por sair de Sergipe: “outros músicos saíram, foram embora porque tinham outros objetivos. [...] Só sobrevive da música quem vai para lá pra o grande centro e que tiver a sorte de cair no portal certo”. Sobre ex-componentes dos conjuntos, lembrou-se do destino de alguns: “Binho foi embora, Gusmão, que era baixista dos *Iaques* foi embora. Dinho, que era o baterista dos *Águias*, foi embora também” (2018, p. 11 - 12).

Zenóbio Alfano foi outro que conseguiu manter a atividade na música em paralelo com sua outra formação: “me formei em Engenharia Química e Química Industrial. Mas sempre estive com a música. [...] Eu então iniciei aos 23 anos, como professor de Educação Artística voltada para música, além de Física, Química” (2018, p. 8).

Durante o período em que ensinava, também compunha e fazia shows, como em 1983, ano em que submeteu à Polícia Federal, para fins de análise pelo departamento responsável pela censura de obras artísticas, o repertório de um show intitulado “Os alienígenas”.

Aposentado da docência, costuma se apresentar em várias cidades do Brasil e da Europa. Fez show em setembro de 2018, na capital sergipana (BRASIL, 1983, n.p.; PIANISTA ZENÓBIO..., 2018).

Pascoal Maynard Junior arrumou um emprego no Serviço Público Federal e ainda tentou conciliar as duas atividades por um tempo, porém “era complicado, porque, trabalhava, ia tocar, e viajar, e aquela coisa toda, e às vezes faltava muito à repartição”. Passou a tocar esporadicamente e se dedica hoje a projetos audiovisuais e ao jornalismo. Dentre seus colegas dos conjuntos, lembrou que Tonho Baixinho, Lina Sousa, Zenóbio Alfano e Pithyu foram alguns que, como exceções, continuaram na música. Já “Marcos, foi trabalhar na Petrobrás, outro Marcos, dos *Comanches*, se tornou engenheiro químico e outros como Evan e Rubinho já faleceram” (2018, p. 13).

A partir do que a pesquisa levantou, percebe-se que os músicos de Aracaju chegaram ao final da década de sessenta, almejando a atualização em relação ao que estava acontecendo nos locais considerados centros da produção cultural brasileiras.

O início da década seguinte registraria mais algumas tentativas de artistas locais em chegar a um sucesso nacional, dessa vez através de gravações de discos, como os compactos duplos *Retratos de Aracaju*, do quarteto feminino *Instant 4* e *Prelúdio em tom ...você*, de Agildo Alves, ambos de 1973 (INSTANT 4*..., 2016; AGILDO ALVES..., 2013).

O resultado e a repercussão de ações como essas, fogem da alçada da pesquisa a que nos propomos. Mas, dentro da documentação consultada na atividade de pesquisa, e que poderá ser explorada em outra oportunidade ou por outro pesquisador, foram localizadas iniciativas com intenções semelhantes. Deixamos em aberto essa questão, como um incentivo para futuras pesquisas.

5. CONCLUSÃO

Começamos esse trabalho com a intenção de trazer à luz uma parte da história da música produzida em Sergipe, mais especificamente em sua capital. A pesquisa mostrou que, desde antes do advento do rádio em Aracaju no ano de 1939, cantores, cantoras e grupos musicais locais, se revezavam com artistas conhecidos nacionalmente nos palcos de cinemas, clubes e ginásios. A partir daquele ano, esse revezamento chegou também aos microfones das emissoras. Os programas de calouros e/ou de auditório acolhiam artistas já com experiência profissional ou tentando um lugar ao sol. Na metade da década de sessenta, um elemento a mais viria a se juntar a esse cenário: o iê-iê-iê.

Na esteira da popularidade alcançada a partir do programa *Jovem Guarda*, que estreou em 1965, uma parcela da juventude local passou a consumir os discos desses novos ídolos e a frequentar suas apresentações, que não tardaram a acontecer em Aracaju. Alguns adquiriram instrumentos (guitarras, contrabaixos e baterias), aprenderam a tocá-los de forma autodidata, com amigos e familiares ou em escolas de música e formaram conjuntos musicais.

Os conjuntos que surgiram em Sergipe tinham como características principais a reprodução do repertório e da estética dos artistas que faziam sucesso nacionalmente, com um estilo de *Rock* pautado em letras românticas ou que remetiam a questões e ações do universo dos jovens.

Conseguindo alcançar alguma popularidade através da participação em programas de rádio, eles receberam convites para tocar nos principais palcos de Aracaju naquele momento: os cinemas, o ginásio Charles Moritz e, principalmente, os clubes sociais ligados à classe média e à elite econômica. A repercussão alcançada levou-os a apresentações também no interior do estado e em cidades dos estados vizinhos.

O fenômeno teve também um fluxo inverso, pois algumas edições dos programas de auditório eram realizadas em cidades do interior e revelavam conjuntos locais, que eram convidados a tocar na capital, trazendo novos nomes à cena do iê-iê-iê de Aracaju.

Os conjuntos, além de fazerem apresentações próprias, participaram da abertura de shows ou serviam de acompanhamento para artistas de renome nacional que se apresentavam em Sergipe.

Nos clubes, onde havia uma demanda por atrações que possibilitassem aos sócios uma programação dançante, o caminho se abriu conforme a parcela mais jovem desses sócios foi se tornando fã dos artistas identificados como “da Jovem Guarda”. Esses fatores

possibilitaram que alguns dos conjuntos chegassem a um nível semiprofissional, contando com empresários, figurinos organizados e aparelhagem de som própria.

Embora alguns tenham alcançado esse patamar, nenhum daqueles conjuntos deu os passos essenciais para a consolidação de uma carreira no mundo da música, nos moldes dos artistas que os inspiravam: a gravação de discos, o investimento em um repertório com composições autorais e a migração para praças que lhes proporcionassem chances de um sucesso nacional.

As raras gravações, quando ocorreram, foram feitas em um estúdio com estrutura para a preparação de peças publicitárias, sem ligação com gravadoras e distribuidoras e com uma cópia prensada em acetato. Esse material já havia sido superado pelo vinil como suporte mais adequado para a distribuição de música, não sendo apropriado para uma reprodução em escala massiva (VARJÃO, 2014, p. 30).

Em relação ao repertório, alguns dos componentes dos grupos que chegaram a apresentar a seus colegas, algumas composições próprias, mas tiveram essas iniciativas rejeitadas pelos outros, pois, tanto eles quanto seu público, estavam acostumados aos sucessos já previamente experimentados.

Com Aracaju estando à margem indústria cultural por não contar com gravadoras e distribuidoras de discos, canais locais de televisão e uma indústria cinematográfica - elementos essenciais para a produção e divulgação da música naquele período - a juventude local exerceu os papéis de receptores e reprodutores dos bens simbólicos disponibilizados como produtos prontos para o consumo.

Somente ao final de década, e seguindo uma tendência vinda dos estados que centralizavam as atenções na área cultural, aconteceria a valorização da canção autoral, muito embora, pela ausência de gravadoras, isso acabasse circunscrito a uma repercussão limitada, dependendo da presença do artista para que houvesse uma audição pelo público.

Nesse sentido, o *I Concurso Sergipano de Música*, realizado em 1969, foi um marco no meio artístico da capital sergipana, simbolizando uma ruptura no modo de enxergar a produção cultural que os conjuntos de iê-iê-iê representavam e vinham exercendo no cenário musical. Era um momento em que ganhava força a colocação de músicas próprias nos repertórios e se ampliava o rol de influências que pautava sua seleção musical.

Alguns dos conjuntos sobreviveram à virada da década, se tornando bandas de baile, também chamadas de orquestra, como relatou Henrique Vila Nova, um dos fundadores d'*Os Invencíveis*: “Era um conjunto, que virou orquestra. [...] Tinha um roteiro com as músicas. Naquela época, eram cinco horas de apresentação” (2012, p. 3).

Esse tipo de grupo se caracteriza por adotar uma variedade de estilos musicais, tentando ser o mais fiel possível às gravações originais. Sua contratação é, normalmente, destinada à animação e entretenimento de eventos sociais. O repertório é flexível, adequado às características da festa. A organização profissional, a padronização do figurino e a disponibilidade para tocar durante longos períodos, são outras características que o diferenciam de um conjunto que faz shows com repertório autoral (SIQUEIRA, 2014, p. 13 - 24).

Dos conjuntos de iê-iê-iê aracajuano saíram, também, alguns artistas que se dedicaram a uma produção própria, não pautada pelo *Rock* enquanto estilo musical e estético, ganhando em alguns momentos de sua trajetória alguma notoriedade local.

Embora tenha havido uma grande movimentação na música aracajuana na segunda metade da década de sessenta, com conjuntos ligados ao *Rock*, da qual trata este trabalho, na virada da década houve uma dispersão, não só dos conjuntos, mas das informações sobre o movimento do iê-iê-iê aracajuano. Como consequência, constatamos o desconhecimento, pelas pessoas que se identificam com esse estilo musical, de que já houve uma cena roqueira na capital sergipana, onde guitarras elétricas, cabelos grandes, figurino “extravagante” e uma dose de rebeldia e contestação, fizeram parte do cotidiano da cidade.

Hélio Ribeiro, diz, em relação ao *Rock* em Sergipe, que antes dos anos oitenta “havia alguns grupos musicais conhecidos como “bandas de baile” que tocavam um repertório tradicional (boleros, sambas, músicas românticas) e incluíam também músicas da Jovem Guarda” (2010, p. 78).

Essa é uma amostra da importância desta pesquisa, na qual, por conta da utilização da história oral, nos deparamos com um elemento importante, mas que deve ser tratado com o devido cuidado nos trabalhos de História: a memória. Lembrando que “a memória se constrói na lembrança, mas também no esquecimento”, fomos à busca dos depoimentos, sempre incentivando o entrevistado a expor o máximo que conseguisse e de forma mais nítida possível as suas lembranças (MOTTA, 2012, p. 27).

Em alguns momentos, essas lembranças deram pistas que não puderam ser seguidas, principalmente em relação a datas e à cronologia. Deve-se levar em conta que todos os entrevistados estão próximos dos setenta anos de idade e isso traz duas dificuldades: o desgaste natural das ligações sinápticas e o acúmulo de informações de toda uma longa vida. Vale ressaltar, no entanto, que todos se esforçaram em colaborar para que sua participação na história da música fosse contada, buscando também o reconhecimento como sujeitos da história local.

Tivemos dificuldades também no campo ao qual o historiador pode se socorrer, em casos como esses: as fontes escritas. A pouca atenção que os jornais da época dedicavam a eventos musicais foi um dos fatores que contribuíram para isso. Neles os conjuntos quando apareciam, era em pequenas notas nas colunas sociais, sem fotos.

Mesmo quando estavam previstos shows de artistas ou conjuntos conhecidos nacionalmente, o espaço ocupado nos jornais era pequeno, se comparado a temas como política e economia. A exceção foi a primeira vez que Roberto Carlos se apresentou na cidade em 1966, na esteira do sucesso de “Quero que vá tudo pro inferno”. Dessa vez houve matérias para além das colunas sociais, destacando a expectativa de sua chegada, sua presença na cidade, as apresentações e a repercussão pós-shows e até mesmo o quanto em dinheiro ele rendeu.

Outra dificuldade foi a falta de arquivos nas emissoras de rádio. Foram visitadas duas das mais antigas da cidade, a Aperipê e a Cultura e detectamos a ausência de gravações e roteiros de programas. Em conversas com alguns radialistas, a informação é de que, no período que estudamos, não havia essa preocupação em guardar esses elementos para a formação de um acervo histórico ou arquivístico.

Mesmo assim, o cruzamento de informações das entrevistas feitas, junto com o que foi documentado oficialmente e na imprensa, tornou possível fazer esta narrativa de parte da história da música realizada em Sergipe.

Ao começar este trabalho, nos propusemos a trazer, junto com a exposição dos acontecimentos e ações relativos à participação da juventude de Aracaju no movimento da Jovem Guarda, reflexões sobre esses fatos enquanto desdobramento da modernização da sociedade brasileira em geral e aracajuana, em particular.

Visto que o *Rock* era vendido como algo que contestava regras sociais e, representando o “novo” se opunha o tradicional, procuramos também perceber se a sua adoção pelos jovens locais teria deixado consequências, fossem elas positivas ou negativas, na relação entre eles e seus pais, professores e também com o Estado.

Ficou claro que, como o ritmo e sua estética foram adotados por membros da elite, acabaram ganhando uma aura positiva enquanto modo de entretenimento, contanto que não se tornasse meio de vida. Na hora certa, os filhos seriam encaminhados para os destinos que os pais lhes reservaram.

Por fim, conseguimos ampliar o espectro da pesquisa que fizéramos na graduação sobre esse tema, trazendo à tona as práticas com as quais aqueles jovens se envolveram para poderem subir aos palcos e representarem para um público distante dos centros geradores

desses produtos culturais, um sentimento de que eram parte do contexto mundial e nacional, tendo seus próprios *Beatles*, Robertos e Erasmos.

Como mostramos na última parte do texto, esse movimento não teve uma duração longa e, em princípio, não deixou algo que possamos considerar como uma continuidade. Houve tentativas isoladas de *revival*, como um artigo publicado na Revista Aracaju Magazine em 1999 sobre o *The Tops*, escrito por um de seus fundadores e o breve retorno do conjunto em 2005, para apresentações na reunião de ex-alunos do colégio Atheneu Sergipense e na festa de *Reveillon* promovida pela Prefeitura de Aracaju (MELO, 1999, [n. p.]; GOMES, 2013, p. 51).

Comparando com a Jovem Guarda nacional, esta sim deixou cantores, compositores, discos e filmes que até hoje são consagrados e lembrados pela sua relação com aquele movimento.

Da Jovem Guarda aracajuana, restaram alguns dos conjuntos que, se transformando em bandas de baile, sobreviveram poucos anos após a virada da década, poucas fotos espalhadas em blogs na internet e poucos artistas como Lina Sousa, Zenóbio Alfano, Pithyu e Tonho Baixinho que, mudando de estilo e lutando contra as dificuldades de exercer a profissão de músico – ou musicista - continuam dedicados à arte que escolheram na juventude.

Restou também um vácuo de informações, que, com essa pesquisa, esperamos ajudar a diminuir, inserindo o iê-iê-iê feito em Aracaju e, por que não, em Sergipe, na historiografia cultural.

FONTES HISTÓRICAS

FONTES ORAIS

ALFANO, Zenóbio Carmelo. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju. 17 de outubro e 06 de novembro de 2018. 10 p

ALMEIDA, Jairo Alves de. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju. 17 de janeiro de 2013. 9 p.

DEUS, Luiz Ramalho de. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju. 21 de setembro de 2018. 9 p

HORA, Gilvando Fontes. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 17 de janeiro de 2013. 8 p.

MAROTTA, Djaldelina Sousa. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 18 de abril de 2018. 14 p.

MAYNARD JUNIOR, Pascoal D'Ávila. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju. 01 de outubro de 2018. 14 p

MELO, Marcelo Brito de. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 26 de julho de 2012. 13 p.

NASCIMENTO, Manoel Messias Meneses. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 10 de abril de 2018. 13 p.

PEREIRA, Antônio Robson Barreto. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 10 de abril de 2018. 11 p.

SANTOS, José Augusto dos. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 28 de janeiro de 2012. 7 p.

SILVEIRA, Edgard D'Ávila Melo. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 21 de janeiro de 2013. 12 p.

VILA NOVA, Francisco Henrique Hardman. **Entrevista concedida ao autor**. Aracaju, 26 de julho de 2012. 11 p.

FONTES ESCRITAS

Documentos

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico Sergipe**. Rio de Janeiro: IBGE, 1972. Disponível em:

<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/69/cd_1970_v1_t12_se.pdf> . Acesso em 10 jan. 2019.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Sinopse do Censo Demográfico de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, [2010]. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>> . Acesso em 15 abr. 2018.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico de 1960 – Alagoas - Sergipe**. Rio de Janeiro: IBGE, [s. d.]. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/68/cd_1960_v1_t7_al_se.pdf> . Acesso em 10 jan. 2019.

BRASIL. Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. **Presidência da República**: Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, 1960. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3857.htm>. Acesso em: 05 jun 2018.

BRASIL. Decreto nº 64.643, de 03 de junho de 1969. Declara de utilidade pública a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe - SCAS, com sede em Aracaju, Estado de Sergipe. **Presidência da República**: Brasília, 1969. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-64643-3-junho-1969-405993-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

BRASIL. Superintendência da Polícia Federal em Sergipe. **Ofício nº 0397/83 SCDP/SR/SE**. Aracaju, 08 abr. 1983. 26 p. Disponível em: <br_dfanbsb_ns_cpr_mui_lmu_20619_d0001de0001>. Acesso em 25 abr. 2018.

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Conselho Regional do Estado de Sergipe. **Ofício nº 38/74 – SEC**. Aracaju, 11 jun. 1974a. 2 p. Disponível em:<br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0061_d0001de0001>. Acesso em 25 abr. 2018

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Conselho Regional do Estado de Sergipe. **Ofício nº 008/74 – SEC**. Aracaju, 30 jan. 1974b. Disponível em:<br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0038_d0001de0001>. Acesso em 25 abr. 2018

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Conselho Regional do Estado de Sergipe. **Ofício nº 009/74 – SEC**. Aracaju, 07 fev. 1974c. Disponível em:<br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0038_d0001de0001>. Acesso em 25 abr. 2018

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Conselho Regional do Estado de Sergipe. **Ofício nº 54/74 – SEC**. Aracaju, 05 out. 1974d. Disponível em:<br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0038_d0001de0001>Acesso em 25 abr. 2018

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Conselho Regional do Estado de Sergipe. **Ao Dr. Aquino DD – Diretor da Polícia Federal neste estado**. Aracaju, 05 jun. 1974. 3p Disponível em:<br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0038_d0001de0001>. Acesso em 25 abr. 2018.

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Conselho Regional do Estado de Sergipe. **Ofício nº 006/74 – SEC**. Aracaju, 24 jan. 1974. Disponível em:<br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0055_d0001de0001>. Acesso em 25 abr. 2018

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL. Conselho Regional do Estado de Sergipe. **Ofício nº 007/74 – SEC.** Aracaju, 29 jan. 1974. Disponível em: < br_dfanbsb_ns_agr_cof_cso_0055_d0001de0001>. Acesso em 25 abr. 2018

Fontes hemerográficas

1º ENCONTRO. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 08 ago. 1966. Informe G S, p. 7.

A CRUZADA, Aracaju, 30 ago. 1969, p. [6].

ADELMO, Luiz. Os cabeludos. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 21 ago. 1966a, p. 3.

_____. Sarau da SCAS. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 16 abr. 1966b. Em Sociedade, p. 3

_____. Na onda. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 10 set. 1966c. p. 3

_____. O Brasa, mora! **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 20 ago. 1966d. p. 3.

ALVORADA. Aracaju: [s.n.], n. 27, p. 22, out. 1969.

ANGELICA, Clara. Festival. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 08 out. 1969. Vida Social, p. 4.

ANGELICA, Clara. Glamour Girls homenageadas. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 07 out. 1969. Vida Social, p. 4.

BARRETO, Pedrito. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 15 out. 1969a. Em Sociedade, n.p.

_____. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 04 out. 1969b. Em Sociedade, n.p.

_____. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 07 out. 1969c. Em Sociedade, n.p.

CAMPOS, Laurindo. **Revista Alvorada**. Aracaju, n. 27, p. 16, out. 1969. Sociedade em tópicos.

CARDOSO, Antônio. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 05 e 06 out. 1969. Música, n.p.

CÁSPARY. Há Quarenta Anos Tocando Clarinete e Saxofone. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 185, p.40 - 41, 24 mar.1953. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&pagfis=9374>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

COMISSÃO ORGANIZADORA do festival tem reunião hoje. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 03 out. 1969a, p. 1.

COMISSÃO ORGANIZADORA do festival toma deliberações. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 04 out. 1969, p. 1.

CORREIO DO FAN. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 12, p. 42, fev.1949a. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=aracaju>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

CORREIO DO FAN. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 18, p. 42, ago.1949b. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/144428/791?pesq=aracaju>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

CORREIO DO FAN. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 51, p. 48, ago.1950. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/144428/2421?pesq=aracaju>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

COSTA, João. Arte. **A Cruzada**, Aracaju, 28 set. 1968a, p. 2.

_____. Arte. **A Cruzada**, Aracaju, 21 set. 1968b, p. 2.

COSTA, Luiz Eduardo. Os Beattles e a tradição. **Sergipe Jornal**, Aracaju, 28 out. 1965. Comentário Internacional, p. 2 – 3.

DIA 11 A PRIMEIRA apresentação ao público das músicas do festival. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 01 out. 1969, p.1.

DINHEIRO: revista semanal de negócios. São Paulo: Ed. Três, n. 148, 28 jun. 2000. 98 p.

ELIAS, Wellington. Em tom de conversa. **A Cruzada**, Aracaju, 25 out. 1969, Nossa Cidade, p. 8.

EM SERGIPE Existe Petróleo. **Folha Popular**, Aracaju, 24 ago. 1963, p. 1.

ESTAÇÃO DE TV Virá Mesmo a Sergipe. **Sergipe Jornal**, Aracaju, 03 dez. 1964, paginação irregular.

FÃS não deixam Wanderley Cardoso namorar... . **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 827, p. 4 - 5, 24 jul. 1965.
Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&pagfis=46415>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

FAZ SUCESSO em São Paulo um cantor de Sergipe. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 685, n. p., 03 nov.1962. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&pagfis=39014>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

FERREIRA, Mércia Silva. Destaque. **A Cruzada**, Aracaju, 14 dez. 1968. Resenha Social, p. 3.

FONTES, Gilvan. Panorama Radiofônico. **A Cruzada**, Aracaju, 30 ago. 1969, p. 3.

FONTES, José Augusto. Rádio, Etc., e Tal... . **Revista Alvorada**. Aracaju, n. 27, p. 16, out. 1969.

GENERAL ACHA flor subversiva e põe atores no xadrez. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 18 set. 1966 p. 7.

GENTE e Destaque. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 12 jun. 1966. p. 5.

INFORMATIVO INTERCLUBES NE. **Diário de Pernambuco**, Recife, 25 ago. 1967, segundo caderno, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/52378>. Acesso em: 21 nov. 2018.

IRMÃO E TOINHO APRESENTARAM SEUS MOTIVOS. **Jornal da Cidade**, [Aracaju], 1976.

IRMÃO E TONHO BAIXINHO HOJE NO SEVERINO CABRAL. **Diário da Borborema**, Campina Grande, 26 out. 1979, p.4..

JÁ EXISTE MERCADO DE ARTE EM Aracaju. **Jornal da Cidade**, [Aracaju], 1976.

JERRY Adriani hoje em Aracaju. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 10 set.1966. p. 2.

JORNAL DA TELA. **Folha Popular**, Aracaju, 08 fev. 1964, [p. 4]

JÚLIO, Mário. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 867, [n. p], 30 abr.1966. Não pára. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/144428/48611>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

LÉO, Hiroíto. Campanha da boa leitura. **Correio de Sergipe**, Aracaju, 04 ago. 1958. Vida Estudantil, p. 3.

LACERDA, Alberto. Maconheiros. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 23 ago. 1966, p. 5. Repórter da cidade.

LIMA, Zózimo. Há muita vagabundagem por aí. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 02 nov. 1965. Variações em Fá sustenido, p. 2.

MÁRCIA, Miriam. Reportagem Social. **A Cruzada**, Aracaju, 17 fev. 1968, p. 6.

MCP CONVIDA Teatro Novo. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 18 out. 1963. P. 1.

MEDEIROS, Maria. II Festival dos Festivais. **Diário de Natal**, Natal, 15 mai. 1969. Reportagem de Paulo Macedo, p. 4, <Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028711_01/25480>, Acesso em> 22 nov. 2018.

MELO, Marcelo Brito de. The Tops: Creme sobre gelo. **Revista Aracaju Magazine**, Aracaju: Rabhiz Editora e Gráfica n.40, [n. p.], outubro 1999.

MONTEIRO, Ezequiel. Vamos no embalo. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 15 out. 1969, p. 3.

MOTTA, Nelson. A crise da Jovem Guarda. **A Cigarra**. Rio de Janeiro, ano 55, n. 03, Mar. 1969. Música Popular, p. 51. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/003085/74721>>. Acesso em 21 set. 2018.

NAMORADOS. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 12 jun. 1966. Informe GS, p. 2.
NETO, José Vieira. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 323, p. 18, 19 nov.1955. Disponível em: < http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1955_00323.pdf >. Acesso em: 30 mar. 2018.

NOTAS SOLTAS. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 325, p. 28, 03 dez.1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1955_00325.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2018.

OLIVEIRA, Mário. Sergipe. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 325, p. 44, 03 dez.1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1955_00325.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2018.

OLIVEIRA, Nadja. A Mocidade Brasileira. **A Cruzada**, Aracaju, 13 abr. 1963. Jovens escritores, p. 3.

O TROPICALISTA. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 03 out. 1969, n.p.

PARADA DE sucessos. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, n. 868, [n. p.], 07 mai.1966. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/144428/48651>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

PIANISTA ZENÓBIO ALFANO INICIA TEMPORADA EM ARACAJU. **Infonet**, Aracaju, 17 set. 2018. Entretenimento. Disponível em: <<https://infonet.com.br/entretenimento/pianista-zenobio-alfano-inicia-nova-temporada-de-shows-em-aracaju/>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

PINHO, Sabino Nilson. Noticiário. **Diário de Pernambuco**. Recife, segundo caderno, 23 abr. 1967. Turismo e outras notícias, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/029033_14/49692>. Acesso em 27 nov. 2018.

PINTO, Rossini. Nós e vocês. **A Cigarra**. Rio de Janeiro, ano 53, n. 3, mar. 1967. Música jovem, p. 33. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/003085/72708>>. Acesso em 21 set. 2018.

POSTO DE ESCUTA. **A Cruzada**, Aracaju, 04 mai. 1963. p. 4.

POSTO DE ESCUTA. **A Cruzada**, Aracaju, 18 mai. 1963. p. 4.

POSTO DE ESCUTA. **A Cruzada**, Aracaju, 29 jun. 1963. p. 5.

PRECONCEITOS e hipocrisias. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 24 ago.1966. p. 3.

PROGRAMAÇÃO DO MORITZ Para Setembro. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 23 ago.1966. p. [8].

REVISTA DO RÁDIO. Rio de Janeiro: Revista do Rádio Editora, n. 767, 30 mai. 1964.

SERGIPE EM tempo de festival. **Diário de Aracaju**, Aracaju, 11 out. 1969, p.1.

SERGIPE JORNAL. Aracaju, 28 out. 1965. p. 3.

SHOW MUSICAL COM IRMÃO E TONHO BAIXINHO. Aracaju, [1980], n. p.

SOARES. Afrânio Brasil. Podem vir quentes que nós estamos fervendo: iê-iê-iê aceita desafio. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro: ano XXXIX, ed. 45, p. 4-9, 05-08-1967. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/163302>>. Acesso em: 01 mai 2018.

SOLENE instalação da FUFSE, marco cultural na vida intelectual sergipana. **A Cruzada**, Aracaju, 18 mai. 1968, p. 1.

TELLES, Manoel dos Passos de Oliveira. A Música Popular em Sergipe. In: **A. B. C.**. Rio de Janeiro. Ano IX, n. 457, p. 14 – 15, 08-12-1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/830267/7377>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

TORRE DE TELEVISÃO. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 01 mai. 1963. Tópicos, p. 2.

VALENÇA, Ivan. Dez anos de Palace. **Gazeta de Sergipe**, Aracaju, 30 dez. 1965. Sétima Arte, p. 7.

VERGARA, Rubens. 45 anos de cinema em Aracaju. **Correio de Aracaju**, Aracaju, 17 jan. 1945, p. 2.

FONTES DIGITAIS

AGILDO ALVES meu primeiro amigo a gravar um disco. **Jolusi FM**. 27 mar. 2013. Disponível em: <<https://jolusifm.blogspot.com/2013/03/agildo-alves-meu-primeiro-amigo-gravar.html>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

ALBIN, Ricardo Cravo. **José Augusto (1)**. In: Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/jose-augusto-1>>. Acesso em: 24 fev. 2019.

DANTAS, Vinicius. Assim Nasceu o Cinema em Aracaju. Mnemocine, 12 set. 2012. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/78-vinicius-dantas>>. Acesso em: 05 fev. 2019.

FUNDAÇÃO. **Sociedade de Cultura Artística de Sergipe**. [s. d]. Disponível em: <<https://scascultura.wordpress.com/fudacao/>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

INSTANT 4* - Retratos de Aracaju (1973 – JS Discos). **Discos, Música e Informação**. 17 jun. 2016. Disponível em: <<http://discosmusicaeinformacao.blogspot.com/2016/06/instant-4-retratos-de-aracaju-1973-js.html>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

UMA SENHORA BOSSA NOVA. **Clicksergipe**, Aracaju, 22 ago. 2018. Entretenimento. Disponível em: <<http://www.clicksergipe.com.br/entretenimento/3/45335/show-uma-senhora-bossa-nova.html>> Acesso em: 30 nov. 2018.

FONTES AUDIOVISUAIS

GESSINGER, Humberto. Longe demais das capitais. Intérprete: Engenheiros do Hawaii. In: **Longe demais das capitais [LP]**. São Paulo: BMG, p1986. 1 CD. Faixa 8.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

_____.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas. In: _____. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 57-79.

ALBERTI, Verena. **História oral**: a experiência do Cpdoc. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1990.

_____. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALEXANDRE, Ricardo. O showman. In: “**Nem vem que não tem**”: A vida e o veneno de Wilson Simonal. Rio de Janeiro: Globo, 2009, p. 49-86.

ALMEIDA, Maria Regina Celestina de. História e Antropologia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 151 - 168.

ARAÚJO, Paulo Barbosa de. **Os ícones de um terremoto**: golpe militar, repressão e resistência política. Aracaju: Diário Oficial, 2010..

ARAÚJO, Paulo César de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Ed. Planeta, 2006.

AURÉLIO, Daniel Rodrigues. **Dossiê Beatles**: a banda que influenciou gerações. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Regime militar e intelectuais**: o discurso (contra) hegemônico no Festival de Arte de São Cristóvão - FASC (1972-1985). Recife, PE, 2009. 204 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/9537>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

_____. **Regime militar e Festival de Arte de São Cristóvão (1972-1985)**: muito além dos palcos e holofotes. São Cristóvão: Editora UFS, 2012.

BARROS, José D’Assunção. A Nova História Cultural – considerações sobre o seu universo conceitual e seus diálogos com outros campos históricos. In: **Cadernos de História**. Belo Horizonte, 2011. v. 12, n. 16, p. 38-63. Disponível em:<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/P.2237-8871.2011v12n16p38>>. Acesso em: 08 maio 2018.

BENVENUTI, Nenê. **Os incríveis anos 60.70... : ... E eu estava lá**. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2009.

BENEVIDES, Lourdisnete Silva. **Abram-se as cortinas**: a história da formação teatral em Aracaju, Sergipe (1960 – 2000). São Cristóvão, SE, 2015, 383 f. Tese (Doutorado em

Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2015. Disponível em: <<http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/4608>>. Acesso em 15 set. 2018.

BIERSACK, Aletta. Saber local, história local: Geertz e além. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 97 – 130.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Mem Martins (Portugal): Publicações Europa América, 1983.

BRETAS, Silvana Aparecida. A Criação da Universidade Federal de Sergipe: história, política e formação da comunidade acadêmica (1950 - 1970). São Cristóvão, SE: Editora UFS, 2014

_____; OLIVEIRA, Iadrelhe de Souza. Constituição da Universidade Federal De Sergipe (1950- 1960): Um estudo sobre aspectos históricos da educação superior Brasileira. In: **História da Educação**. [s.l.], 2014. v. 18, n. 42, p. 151 – 169. jan./abr. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30339>. Acesso em. 02 fev. 2018.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. A Jovem Guarda em narrativas. In: VI ConLaCol - Congresso Latino-Americano de Compreensão Leitora, 2013, Formosa - GO. **Caderno de Resumos do ConLaCol**. Goiânia: Kelps, 2013. p. 150-161. Disponível em: <www.anais.ueg.br/index.php/ConLaCol/article/download/2588/1901>. Acesso em 02 jul. 2018.

BRITO, Eleonora Zicari. A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 43, abr. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6854>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 2005.

CAMBRIA, Vincenzo. “Música e Alteridade”. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar e CAMBRIA, Vincenzo (org.). **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X ; FAPERJ, 2014. p. 65-72.

CAMPOS, Antônio Carlos. A Construção da Cidade Segregada: O Papel do Estado na Urbanização de Aracaju. In ARAÚJO, Hélio Mário de. et al (Org.). **O ambiente urbano: visões geográficas de Aracaju**. São Cristóvão: Departamento de Geografia da UFS, 2006. p. 223-245.

CAMPOS, Augusto de (Org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CARBONELL, Charles-Olivier. **La Historiografia**. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1996.

CARDOSO, Célia Costa. 1964 em Sergipe: política e repressão. In: **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História**, 2011. São Paulo: ANPUH – SP, 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308189576_

ARQUIVO_1964SERGIPE.POLITICAEREPRESSAOAnpuh2011.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2019.

CARLOS, Erasmo. **Minha Fama de Mau**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

CARVALHO, Tayza Souza. **Aparelho repressivo de estado: memórias da ditadura em Sergipe**. São Cristóvão, SE, 2017, 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2017. Disponível em: <https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5707/1/THAYZA_SOUZA_CARVALHO.pdf>. Acesso em 10 dez. 2018.

CHACON, Paulo. **O que é Rock**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 215 - 218.

_____. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, dez. 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: Simpósio Nacional de História, 16, 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. **Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores Universitários de História**. [S.l.]: CNPQ/InFour, [199-], p. 151-189. Disponível em: <anais.anpuh.org/wp-content/uploads/ANPUH.S16.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2017.

CRUZ, José Vieira da. Memórias efervescentes: estudantes, artistas e os movimentos culturais em Sergipe em tempos de sombras. **Anais do XXV Simpósio Nacional De História**. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1351.pdf>>. Acesso em 25 jul. 2018.

_____. **Da autonomia à resistência democrática: movimento estudantil, ensino superior e a sociedade em Sergipe, 1950-1985**. Maceió: EDUFAL, 2017.

CUCHE, Denys. Introdução. In: **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 9 – 15.

DAVIES, Hunter. **A vida dos Beatles: (a única biografia autorizada)**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968. (Edição digital). Disponível em: <<http://lelivros.love/book/download-a-vida-dos-beatles-hunter-davies-em-epub-mobi-e-pdf/>>, Acesso em: 30 jun. 2018.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral – memória, tempos, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DESAN, Suzanne. Massas, comunidade e ritual na obra de E. P. Thompson e Natalie Davis. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. P. 63 – 93.

DINIZ, Dora Neuza Leal. **Aracaju**: A Construção da Imagem da Cidade. 2009. 270 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2009. Disponível em < <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp089192.pdf>>. Acesso em 28 mar. 2018.

DOSSE, François. **A história em migalhas**: dos Annales a Nova História. São Paulo: Ensaio; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

EAGLETON, Terry. Modelos de cultura. In: **La idea de cultura**: uma mirada política sobre los conflictos culturales. Barcelona: Paidós Ibérica; Buenos Aires: Paidós, 2011. p. 11- 53.

FEIJÓ, Martin Cezar. Cultura e Contracultura: Relações entre utopia e conformismo. In: **Revista FACOM**. [São Paulo], 2009, n. 21, 1 sem., p. 1 – 10. Disponível em:< http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/martin.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2018.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela de Castro. **1964**: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 169 - 186.

FERREIRA, Pedro Augusto da Cunha Jansen. **Deus ex machina**: quando o rock teresinense nasceu do nada. Teresina: [s.n.], 2006

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda**: em ritmo de aventura. São Paulo: Editora 34, 2000.

FRÓES, Rômulo. Guitarras siamesas. In: LACERDA, Marcos. **Música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016, p. 289-295.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988. 2009. 77f. Trabalho de Conclusão (Bolsa - pesquisador) - Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ, 2009. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral/miliandregarcia.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Org.). **Gilberto bem perto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

GOMES, Wilian Siqueira Santos. **Ecos da Jovem Guarda no cenário musical de Aracaju: 1965 – 1970**. 2013. 65 f. (Monografia) Licenciatura em História - Universidade Federal de Sergipe, 2013.

GONÇALVES, Maria de Andrade. O processo de formação e as manifestações culturais. In: DINIZ, Diana Maria de Faro Leal (Coord.). **Textos para a história de Sergipe**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, BANESE, 1991. p. 251 - 294.

GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da. **Pés de anjo e letreiros de neon: ginásianos na Aracaju dos anos dourados**. São Cristóvão: Editora UFS, 2002.

GUERREIRO, Antônio; PIMENTEL, Luiz Cesar. **Ronnie Von – o príncipe que podia ser rei**. São Paulo: Planeta, 2014.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempo de memória. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Orgs.). **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2007. p. 25 – 41.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: _____; SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003. p. 247 – 264.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições da produção**. São Paulo: Pioneira, 1975.

JESUS, Mirele Sacramento de. **Os festivais de música popular brasileira e a indústria cultural no regime militar**. Artigo científico apresentado para a disciplina: Prática de Pesquisa Histórica. São Cristóvão, SE. 2015. Disponível em:<
https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/6952/2/Mirelle_Sacramento_Jesus.pdf>. Acesso em 17 jan. 2018

JOUTARD, Philippe. Balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 43 - 62.

KRAUSCHE, Valter. **Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.

LACERDA, Marcos. Prefácio. In: _____. **Música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p. 10 - 24.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. p. 5 - 10.

LIMA, Maria Gorete de Almeida; BORGES, Mackely Ribeiro. História da Música Erudita em Sergipe: A Trajetória Educacional das Docentes Fundadoras do Conservatório de Música de Sergipe. In: **Anais eletrônicos do II Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em Música – II SISPEM**. São Cristóvão/SE: Núcleo de Música da Universidade Federal de Sergipe – NMU/UFS, 2010. Disponível em: <<https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/verProducao?idProducao=550390&key...>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

MARIZ, Vasco. O iê-iê-iê no Brasil. In: **A canção brasileira: popular e erudita**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MARQUES, Gabriela Miranda. **(Re) invenção do anarcofeminismo**: anarcofeministas na cena Punk. 2016. 278 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/174678>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MARTINS, Rui. **A Rebelião Romântica da Jovem Guarda**. [S.l.]: Editora Fulgor, 1966.

MATTOS, Hebe. História e movimentos sociais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 96 - 111.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **De Hollywood a Aracaju**: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos cinemas (1939-1945). 2013. 220f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/108462>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 67- 123.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

_____; RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado. **Guia Prático de História Oral**. São Paulo: Contexto, 2011.

MELO, Lucas Martins Santos. El caso de los clubes sociales em Aracaju. **Revista Eltopo**. n. 4. p. 42 – 69, dec – ene. 2015. Disponível em: <<http://eltopo.cl/el-caso-de-los-clubes-sociales-en-aracaju/>>. Acesso em: 16 maio 2018.

_____. **'Em Aracaju, todo mundo é tabaréu, exceto quem não é!'**: um estudo acerca da disputa simbólica entre tabaréus e cidadãos. São Cristóvão, SE, 2016. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2016.

MELLO, João. **João Ventura**: cidadão de Aracaju. Aracaju, Se: Triunfo, 2005.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais** – Uma Parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo. vol. 20, nº 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

_____. Os primeiros historiadores da música urbana no Brasil. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.- dez. 2006. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40231>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

_____. Sons e música na oficina da história. In: **Revista de História**, n. 157, dez 2007, p. 153-171, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19066/21129>>. Acesso em: 30 out. 2017.

MORENO, Djaldino Mota. **Uma aventura cinematográfica**: clube de cinema de Sergipe, 1966-1991. Aracaju: FUNDESC; FUNCAJU, 1991.

MOTA, Joanne Santos; BOLAÑOS, César Ricardo Siqueira. Mercado sergipano de televisão: TV Sergipe 40 anos. In: **Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Manaus: Intercom, 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1814-1.pdf>>. Acesso em 15 fev. 2018.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. História, memória e tempo presente. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 21 – 36.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro, RJ: Editora Objetiva, 2000.

MUGGIATI, Roberto. **Rock** – o grito e o mito. Petrópolis Vozes, 1973.

NAPOLITANO, Marcos. Historiografia da música popular brasileira (1970 – 1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135 - 150, jul.- dez. 2006. Uberlândia, MG: [s. n.], 2006. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF13/marcos%20napolitano.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2017.

_____. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: [s. n.], 2010. (Versão digital revista pelo autor). Disponível em: < http://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital>. Acesso em: 14 out. 2017.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. In: **Revista de História**, n. 157, dez 2007, p. 153-171, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19066/21129>>. Acesso em: 30 out. 2017.

NERY, Juliana Cardoso. Registros: As Residências Modernistas em Aracaju nas Décadas de 50 e 60. In: **Anais do V Seminário Docomomo Brasil**. Rio de Janeiro: Docomomo Brasil, 2003. Não paginado. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/079R.pdf>. Acesso em 28 jan 2018.

NETO, Antônio Chagas. O Surgimento do Ensino Formal de Música na Cidade de Aracaju-Se. In: **Anais Eletrônicos do IV Simpósio Sergipano de Pesquisa e Ensino em**

Música – SISPEM. São Cristóvão/SE: Núcleo de Música da Universidade Federal de Sergipe – NMU/UFS, 2012. Disponível em: < <https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/verProducao?idProducao=550398&key...> >. Acesso em 22 jul. 2018.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura Brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

OTERO, Maria Mercedes Dias Ferreira. **Censura de livros durante a ditadura militar 1964 – 1978.** 2003. 151 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7262>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

PEREIRA, Simone Luci. Entre refazendas, refavelas e refestanças – aspectos da trajetória de Gilberto Gil. In: SANTHIAGO, Ricardo; VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. **O Brasil dos Gilbertos:** notas sobre o pensamento (musical) brasileiro. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 107 - 139.

PEREIRA NETO, A. F.; MACHADO, B.; MONTENEGRO, A. T.. História Oral no Brasil: Uma análise da produção recente (1998/2008). **História Oral**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 113-126, jul.- dez 2007. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=219&path%5B%5D=223>>. Acesso em: 19 fev 2018.

PUGIALLI, Ricardo. **No embalo da Jovem Guarda.** Rio de Janeiro: Ampersand, 1999.

RABELO, Márcio Renan Correa. **Cultura participativa e preservação da memória cultural através da internet:** o caso do cantor José Augusto “Sergipano”. 2017. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM/UFS, São Cristóvão/SE, 2017.

REIS, Carla Darlem Silva dos. “A voz invisível”: o rádio e prática política em Sergipe no início dos anos 1960. **Revista Ponta de Lança**, São Cristóvão, SE, n. 14, v. 8, p. 44 – 63, 2014. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/download/3903/4497>. Acesso em 16 dez. 2018.

_____. **Ditadura, política e censura:** Gazeta de Sergipe e Rádio Liberdade (1965 – 1969). 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2015. Disponível em: < https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/5640/1/CARLA_DARLEM_SILVA_REIS.pdf >. Acesso em 10 fev. 2019.

RIBEIRO, Hélio. **Da fúria à melancolia:** A dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.

RUAS, Rayane. **Festivais musicais:** um estudo sob a ótica do turismo. 2013. 197 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Turismo) - Centro de Excelência em Turismo,

Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2013. Disponível em: < http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16107/3/2013_RayaneRuas.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2018.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. 40 anos do golpe de 1964: ditadura nunca mais! **Cadernos UFS: História**, v. 8, p. 9-18, 2006. Disponível em: <<http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/1340>>. Acesso em 06 jul. 2018.

SÁ, Simone Pereira. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JUNIOR, J. S. ; _____ (Org.) . **Cenas Musicais**. 1. ed. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 24 – 39.

SALDANHA, Rafael Machado. **Estudando a MPB Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso**. 2008. 68 p. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, RJ, 2008. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2618/CPDOC2008RafaelMachadoSaldanha.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SANTANA, Cleber de Oliveira. **É gente que samba!** Práticas culturais e sociabilidades na cidade de Aracaju/SE. 2011. 153 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/12693>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

SANTOS, Emerson Porto. **1964 em Sergipe:** golpe civil-militar, protestantismo e a Cruzada Cristo Esperança Nossa. 2017. 156 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2017. Disponível em: < <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/5663>>. Acesso em 05 dez. 2018.

SANTOS, Gilvan Vitor. **O Círculo Operário Católico em Sergipe:** práticas educativas e organização da cultura operária (1935 – 1969). 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2011. Disponível em: < <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/4665>>. Acesso em 05 jan. 2019.

SANTOS, Lenalda Andrade. Organização do trabalho. In: DINIZ, Diana Maria de Faro Leal (Coord.). **Textos para a história de Sergipe**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, BANESE, 1991. p. 203 – 249.

SANTOS, Mislene Vieira. **Da ditadura à democracia:** O Festival de Arte de São Cristóvão (FASC) e a política cultural sergipana (1972 – 1995). 2014. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2014. Disponível em: < <http://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/5649>>. Acesso em 05 dez. 2018.

SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical; um percurso de nosso tempo. In: LACERDA, Marcos. **Música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p. 33-133.

SEEGER, Antony. Etnomusicologia/Antropologia da música - disciplinas distintas? In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo; (Orgs.). **Música em debate:** perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2014. p. 19 - 24.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da Música Popular Brasileira:** Das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, César Henriques Matos e. **Espaço público político e urbanidade**: o caso do centro da cidade de Aracaju. Salvador, BA, 2009. 340 p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2009. Disponível em: < <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/8834>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

SILVA, Néviton Felipe da. Associação Atlética de Sergipe: o Esporte como prática educativa na primeira metade do Século XX. **Revista do IHGSE**, Aracaju, n. 44, pp. 257-276, 2014. Disponível em:< <https://www.revistaihgs.org.br/index.php/revista/article/viewFile/91/83>>. Acesso em 11 jan. 2018.

SILVA, Paulo da Costa. Jorge Ben Jor: descalço no parque da MPB. In: LACERDA, Marcos. **Música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p. 273-287.

SIQUEIRA, Edivalci Santos de Queirós. **A relevância das bandas de baile para a formação do Músico Profissional**: as experiências da Banda Gsom em Aracaju. São Cristóvão, SE, 2014. 67 p. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2014.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231 – 269.

SODRÉ, Nelson Werneck. O desenvolvimento cultural. In: _____ **Síntese da História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 61 - 136.

SOUZA, Jorge Emanuel Luz de. **Sonhos da diamba, controles do cotidiano**: uma história da criminalização da maconha no Brasil republicano. 2012. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/13321/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20-%20JORGE%20EMANUEL%20LUZ%20DE%20SOUZA.pdf>>. Acesso em 14 fev. 2019.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI JUNIOR, J. S.; SÁ, S. P. (Org.). **Cenas Musicais**. 1. ed. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 9 – 23.

TATIT, Luiz. A sonoridade brasileira. In: _____. **O século da canção**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 19-67.

_____. O século XX em foco. In: LACERDA, Marcos. **Música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p. 43-57.

TEIXEIRA, Flávio Weisntein. Classificações Culturais e Identidades: itinerários de Debates Intelectuais e Artísticos em Recife (1980-1970). In: SÁ, Antônio Fernando de Araújo; ÁLVARO, Bruno Gonçalves (Orgs.). **Cultura, Memória e Poder**: História e historiografia. Recife, Editora UFPE, 2016. p. 283 – 296.

TELES, Eduardo Lopes. **O ofício do barbeiro**: memória, tradições e modernidades. 2012, São Cristóvão/Se. Dissertação Mestrado em Antropologia Social – Universidade Federal de Sergipe, 93 fl.

THOMPSON, E. P. **A Formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, Paul. História oral e contemporaneidade. In: **História Oral**. [s. l.]. v.5, p. 9 – 28, 2002. Disponível em: <
<http://www.revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=47&path%5B%5D=39>>. Acesso em 05 jan. 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular**: temas e questões. São Paulo, SP: Ed. 34, 2006.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo, SP: Ed. 34, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VALENÇA, Ivan. Prefácio. In: MORENO, Djaldino Mota. **Uma aventura cinematográfica**: Clube de Cinema de Sergipe, 1966-1991. Aracaju: FUNDESC; FUNCAJU, 1991.

VARJÃO, Demétrio Rodrigues. **Indústria Cultural e Música**: reestruturação da indústria fonográfica e o mercado da música em Sergipe. São Cristóvão, SE, 2014. 83 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2014.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILAR, José Wellington Carvalho. Evolução da Paisagem Urbana do Centro de Aracaju. In: ARAÚJO, Hélio Mário (Orgs.) et al. **O ambiente urbano**: visões geográficas de Aracaju. São Cristóvão/Se: Departamento de Geografia da UFS; Editora UFS, 2006. p. 45-67.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

WANDERLÉA. **Foi assim**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

WILLIAMS, Raymond. Com vistas a uma sociologia da cultura. In **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 9-31.

_____. **Cultura y sociedade**, 1780-1950, de Coloridge a Orwell. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil. In: LACERDA, Marcos. **Música**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p. 25-41.

WYNNE, J. Pires. **História de Sergipe**: 1930 – 1972. Rio de Janeiro: Pongetti, 1973.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.